

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Lingüística y Literatura



TESIS DOCTORAL

**Mensaje de la Celestina : análisis de un proceso de
comunicación diferida**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Antonio Sánchez Sánchez-Serrano

Madrid, 2015

77
1987
010

Antonio Sánchez Sánchez-Serrano



x-53-058624-2

MENSAJE DE LA CELESTINA.
ANALISIS DE UN PROCESO DE COMUNICACION DIFERIDA



Departamento de Lingüística y Literatura
Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid

1987

Colección Tesis Doctorales. Nº 10/87

© Antonio Sánchez Sánchez-Serrano
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 28015 Madrid
Madrid, 1987
Xerox 9400 X 721
Depósito Legal: M-5495-1987



BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE
MADRID

Facultad de Ciencias de la
Información

Departamento de Lingüística y Literatura

TESIS DOCTORAL

TÍTULO: MENSAJE DE LA CELESTINA:
ANÁLISIS DE UN PROCESO DE COMUNICACIÓN DIFERIDA

DOCTORANDO:

D. ANTONIO SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO

DIRECTORA DE TESIS:

Catedrática:

Dña. MARÍA DEL PILAR PALOMO VÁZQUEZ

Madrid, enero 1985.

Dedicatoria:

A mi mujer y a mi hija,
por su paciencia y ayuda



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACION

DEPARTAMENTO DE LINGÜISTICA Y LITERATURA

INFORME DE TESIS

D^a M^a del Pilar Palomo Vázquez, ponente del trabajo titulado "El mensaje de la Celestina: Análisis de un proceso de Comunicación diferida", elaborado por el licenciado D. Antonio Sánchez Sánchez-Serrano, estima que dicho trabajo reúne los requisitos académicos y administrativos requeridos para poder ser defendido como Tesis Doctoral.

Madrid, 15 de enero de 1985.

Fdo. Doctora M^a del Pilar Palomo.
Catedrática de Literatura Española
y Directora del Departamento de
Lingüística y Literatura de la
Facultad de Ciencias de la Información.

SR. DIRECTOR JEFE DE LA SECCION DE TITULOS

ÍNDICE

Í N D I C E

PRIMERA PARTE INTRODUCCIÓN GENERAL

	<u>Página</u>
CAPÍTULO 1	
HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA.....	2
1.1. Justificación.....	3
1.1.1. Razones objetivas.....	3
1.1.2. Razones subjetivas.....	6
1.2. "Status quaestionis".....	10
1.3. Hipótesis de investigación y método de trabajo	13
1.4. Extensión de la investigación y modelo de refe rencia.....	16
1.5. Método de exposición.....	18
Notas.....	21
CAPÍTULO 2	
FUENTES.....	24
2.1. Importancia de las piezas preliminares y fina les.....	25
Notas.....	31
2.2. Transcripción de los textos.....	35
2.2.1. [Título de la obra].....	35
2.2.2. [Carta].....	36
2.2.3. [Acróstico].....	38
2.2.4. [Prólogo].....	42
2.2.5. ["Incipit"].....	47

	<u>Página</u>
2.2.6. "Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó".....	48
2.2.7. "Alonso de Proaza, corrector de la im- presión AL LECTOR".....	49

SEGUNDA PARTE

EXPOSICIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 3

CONTRADICCIONES EN LAS PIEZAS PRELIMINARES.....	52
3.1. La discrepancia entre carta y acróstico, deri- vada de la pretensión de anonimato de la pri- mera.....	54
3.2. Discrepancias entre las mismas piezas, en tor- no a la aportación a la obra de los dos "auto- res" citados en la carta. Significado de "aca- bar".....	57
3.3. Contradicción en torno al tiempo de gestación de la obra: ¿elaboración reflexiva y demorada o precipitación?.....	61
3.4. La referencia al "fin bajo que lo pongo" y sus posibles implicaciones y contradicciones.....	64
3.4.1. Oposición entre los conceptos "fin ba- jo" y "obra discreta".....	64
3.4.2. La expresión "fin bajo" en la <u>Tragico- media</u> se refiere a los versos colocados a continuación de la obra, bajo el epí- grafe "Concluye el autor".....	66
3.4.3. Aplicación de la deducción anterior a las ediciones de la <u>Comedia</u>	68
3.5. El "fin bajo" aludido en la carta.....	72
3.5.1. Dos posibles soluciones.....	73
3.5.2. Confirmación y primeras conclusiones...	74

	<u>Página</u>
3.5.3. Aplicación de las deducciones anteriores a la historia bibliográfica de la obra.....	76
3.6. Elección definitiva de " <i>fin bajo</i> ": Razones para ello.....	78
3.7. Una respuesta para M. Marcel Bataillon.....	81
3.8. Otras razones para la elección de la segunda forma para el " <i>fin bajo</i> ".....	84
3.9. Conclusiones.....	86
Notas.....	87
 CAPÍTULO 4	
CUESTIONES COMPLEMENTARIAS REFERENTES A LO TRATADO EN EL CAPÍTULO ANTERIOR.....	89
4.1. Nuevas consideraciones en torno al " <i>fin bajo</i> ".	91
4.2. La estructura de los acrósticos.....	95
4.3. La edición de Burgos de 1499 (?).....	99
4.3.1. Estado de la cuestión: planteamiento general.....	100
4.3.2. Otros puntos de vista.....	102
4.3.3. Observaciones personales.....	104
4.3.4. Discusión de soluciones.....	106
4.3.4.1. Falta de una sola hoja al comienzo del libro.....	107
4.3.4.2. Ausencia de varias páginas al principio del ejemplar.....	111
4.3.4.3. La página final.....	117
4.3.5. Discusión final.....	124
4.4. Conclusiones.....	125
Notas.....	127

Página

CAPÍTULO 5

UN "ESTADO" ANTERIOR DE LA CELESTINA..... 132

5.1. La mención a una cruz como elemento de separación entre las "razones" del "antiguo autor" y las del continuador..... 134

5.2. Confirmación de la deducción anterior: división en escenas de las obras con las que está entroncada genérica y argumentalmente La Celestina..... 139

5.3. El estado anterior de La Celestina, según las referencias de las piezas preliminares..... 141

5.3.1. "Dulce cuento que muestra salir de cautivo"..... 142

5.3.2. "Tal fin que el principio desata"..... 144

5.3.3. "Temor a fiar de alcahueta y de mal sirviente"..... 146

5.4. El título de Comedia..... 148

5.4.1. Interpretaciones del concepto de *comedia*..... 148

5.4.2. Discusión de tales interpretaciones.... 150

5.4.3. Significado del vocablo, en el prólogo de la Tragicomedia..... 152

5.4.4. El significado de *comedia*, según las tradiciones literarias..... 153

5.5. Conclusiones de este capítulo y encaje de las mismas en el esquema general de las obtenidas en las anteriores..... 155

Notas..... 159

CAPÍTULO 6

LA VERDADERA APORTACIÓN DEL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS A LA CELESTINA..... 160

6.1. Las conclusiones de los anteriores capítulos, punto de partida para nuevas deducciones..... 163

6.2. Las "confesiones" de los acrósticos. Primera parte..... 167

	<u>página</u>
6.2.1. Comprobación y nuevas deducciones.....	170
6.3. Relación de las deducciones anteriores con el significado de la palabra "acabar".....	172
6.4. Un perfil de Pleberio (y de Melibea), discordante con la trama de <u>La Celestina</u>	175
6.4.1. Estado de la cuestión: Planteamiento general.....	175
6.4.2. Primera consecuencia: el refundidor no entendió el significado de este párrafo	176
6.4.3. Segunda consecuencia: incompatibilidad del nombre de Pleberio, con la interpretación tradicional que atribuye a Rojas la autoría de la obra.....	179
6.4.4. Constatación por otros autores de la incongruencia de ese lamento de Calisto..	180
6.4.5. Conexión de ese lamento de Calisto con la falta de motivación de la intervención de la Tercera.....	182
6.4.6. Alusiones, en los restantes autos, a la actitud negativa de Pleberio respecto a Calisto.....	183
6.4.7. Huellas de un amor de Melibea, hacia Calisto, anterior a la intervención de la Tercera.....	186
6.4.8. Otra "transparencia" que interrelaciona las dos cuestiones anteriores.....	187
6.5. Otras falsas interpretaciones que inciden en las conclusiones de 6.4.2.	188
6.6. Más "confesiones" de los acrósticos.....	191
6.6.1. Confirmación de esta primera impresión. Consideraciones en torno a la locución "a mí flaco entender".....	193
6.6.2. Reflexiones en torno a la expresión "razones del antiguo autor".....	196
6.6.3. Significado e implicaciones de la voz "entretalladura".....	198
6.6.4. La segunda estrofa de la serie final...	202

	<u>Página</u>
6.6.5. Las dos últimas octavas de los acrósticos.....	204
6.7. Conclusiones.....	205
Notas.....	208
 CAPÍTULO 7	
MUESTRAS EVIDENTES DE "ENTRETALLADURAS": CUESTIONES CONEXAS CON LAS HIPÓTESIS Y DEDUCCIONES DE CAPÍTULOS ANTERIORES.....	211
7.1. Huellas detectables.....	214
7.1.1. La primera visita de Celestina a Melibea.....	216
7.1.2. Conversaciones de Calisto con Sempronio y Pármeno.....	219
7.1.2.1. Cuestiones controvertidas que tienen su raíz en esta "entretalladura".....	226
7.1.2.2. Aplicación de las palabras de Sempronio al comienzo de la <u>es</u> cena inicial.....	228
7.1.2.3. "Las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar", y otros indicios.....	231
7.1.2.4. "En quince días de vacaciones".....	232
7.1.3. Las visitas de Celestina a Calisto.....	234
7.2. Cuestiones conexas con las "entretalladuras" apuntadas.....	237
7.2.1. La primera visita de Celestina a Calisto.....	238
7.2.2. El soliloquio de Celestina, mientras <u>ca</u> minaba hacia casa de Melibea.....	244
7.2.3. Los motivos de la confianza de Celestina.....	246
7.2.4. Hipótesis sobre la trama de la Comedia de <u>final feliz</u>	247

Página

7.2.4.1. "A las duras peñas promoveré y provocaré a lujuria, si quie- re".....	249
7.2.4.2. "Tres días" antes.....	252
7.2.5. Consecuencias de la supresión de la pri- mera visita: Cuestiones polémicas.....	253
7.2.6. Evidencia de una interpolación: El con- juro de Celestina.....	255
7.3. Confirmación de las reflexiones de este capítu- lo en el prólogo de la <u>Tragicomedia</u>	259
7.4. Incongruencia de la trama en los autos II-V...	261
7.5. Conclusiones.....	264
Notas.....	267
CAPÍTULO 8	
NUEVAS "CONFESIONES" DE LAS PIEZAS PRELIMINARES....	268
8.1. El Bachiller Fernando de Rojas, autor del pró- logo de la <u>Tragicomedia</u>	270
8.2. Las "confesiones" del Prólogo.....	271
8.3. El tema de los "argumentos". Estado de la cues- tión. Planteamiento general.....	275
8.4. Contradicciones detectadas en la cuestión de los "argumentos".....	277
8.5. Solución de la contradicción.....	278
8.6. La "confesión" del título y el "incipit".....	281
8.7. Explicación para la cuestión de los "argumen- tos".....	283
8.8. Juicio sobre las afirmaciones de Foulché- Delbosc, referentes al tema de los argumentos.	287
8.9. La aparente contradicción del "fin bajo".....	290
8.10. Implicaciones de la solución encontrada.....	291
8.11. Conclusiones de las deducciones anteriores....	293

Página

8.12. Indicio de confirmación de la anterior hipótesis, a partir del propio título de la obra...	297
8.13. Consideraciones en torno al posible punto de separación entre las "razones del antiguo autor" y las del continuador.....	299
8.13.1. El concepto de escena.....	300
8.13.2. Aplicación de las anteriores precisiones a la <u>Comedia de Calisto y Melibea</u>	304
8.14. La obra del "antiguo autor".....	307
8.15. Conclusiones.....	309
Notas.....	313

CAPÍTULO 9

RELACIÓN DEL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS CON EL AUTOR DE LA "COMEDIA DE FINAL FELIZ".....	315
---	-----

9.1. La <i>Comedia de final feliz</i> que reflejan las piezas preliminares tuvo forma manuscrita....	318
9.2. La carta, por sus características, muestra igualmente no haber sido destinada a la publicación, sino a desempeñar el habitual cometido de este tipo de documentos: mensaje directo y privado entre dos personas.....	324
9.2.1. Discusión de la deducción anterior....	326
9.3. Consecuencias de las deducciones anteriores..	328
9.4. ¿Tres descripciones de una misma figura?.....	331
9.4.1. Primer parámetro: la edad.....	331
9.4.2. Segundo parámetro: riqueza o posición social.....	334
9.4.3. Tercer parámetro: la generosidad.....	339
9.5. Oposición, respecto a los mismos parámetros, entre la imagen del "autor" y las de Rojas o Calisto.....	345
9.6. El carácter "ejemplar" de la <i>Comedia de final feliz</i>	349
9.7. Se completa la respuesta a M. Marcel Bataillon	351

	<u>Página</u>
9.8. ¿Un asombroso descuido de D. Nicolás Antonio?	355
9.9. Concepto de "autor" y muestra de algunas prácticas de la época.....	361
9.10. Nuevas consideraciones en torno a la carta...	365
9.11. Conclusiones.....	371
Notas.....	374
 CAPÍTULO 10	
PROPUESTA DE SOLUCIÓN PARA ALGUNAS CUESTIONES POLÉMICAS.....	378
10.1. El tiempo en la <u>Comedia de Calisto y Melibea</u> .	381
10.1.1. Descomposición de la obra en unidades elementales de acción. Nexos de unión entre las mismas.....	381
10.1.2. Relación, en cuanto al tiempo, entre la escena inicial y el resto de la <u>Comedia</u>	392
10.1.3. Expresiones de los personajes, que de notan transcurso de tiempo.....	399
10.1.4. Consecuencias del análisis anterior..	405
10.2. Nuevas consideraciones en torno a la escena inicial.....	408
10.2.1. Estado de la cuestión. Planteamiento general.....	410
10.2.2. Conclusiones de dicho planteamiento..	411
10.3. Otras cuestiones concomitantes con el problema del tiempo: el soliloquio de apertura del <u>auto X</u>	415
10.3.1. Los "ecos" del nombre de Calisto en la segunda entrevista.....	418
10.3.2. La primera visita de Celestina a Melibea (<u>auto IV</u>).....	421
10.4. Las dos caras de Melibea.....	428
10.5. El secreto del tratamiento del tiempo.....	436

Página

10.6. Una expresiva huella de la refundición de los dos caracteres femeninos englobados bajo el único nombre de Melibea.....	438
10.7. La primera entrevista (que falta en la obra) de Celestina con Calisto.....	440
10.8. Nueva consideración de los problemas de la <u>es</u> cena inicial.....	452
10.9. Reflejo literario de las hipótesis y deducciones de este capítulo.....	456
10.10. Los poderes mágicos de Celestina.....	460
10.11. Conclusiones.....	462
Notas.....	465

CAPÍTULO 11

INTERPRETACIÓN DE CONJUNTO, A PARTIR DE LAS DEDUCCIONES ANTERIORES, DEL PROCESO DE GESTACIÓN DE LA OBRA Y DE SU AUTORÍA.....	467
11.1. El Bachiller Fernando de Rojas.....	469
11.2. Relación entre Rojas y el autor de la <i>Comedia de final feliz</i>	471
11.3. El lugar donde se escribió la <i>Comedia de final feliz</i>	472
11.4. Las vacaciones del autor.....	474
11.5. La obra del "antiguo autor".....	476
11.6. La gestación de la obra.....	479
11.7. Posibles motivos del proceder de Rojas.....	481
11.8. Hábitos y costumbres de la época.....	485
11.9. Últimos perfiles del proceso de gestación de la obra y de la vinculación a Rojas de su autoría.....	487
Notas.....	494

	<u>Página</u>
CAPÍTULO 12	
LAS ADICIONES DE LA <u>TRAGICOMEDIA</u>	497
12.1. Importancia del estudio de las adiciones de la <u>Tragicomedia</u>	502
12.2. Adiciones, modificaciones o supresiones apli- cadas a los antiguos autos de la <u>Comedia</u>	504
12.2.1. Status quaestionis.....	504
12.2.2. Análisis propio de estas interpolacio- nes.....	507
12.3. Tratado de Centurio.....	520
12.3.1. Status quaestionis.....	520
12.3.2. El segundo encuentro en el huerto....	522
12.3.3. El soliloquio de Calisto (interpola- ción del auto XIV).....	526
12.3.4. Centurio.....	533
12.3.5. El auto décimo sexto.....	535
12.4. Conclusiones.....	539
Notas.....	542
CONCLUSIONES.....	543
BIBLIOGRAFÍA.....	553

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN GENERAL

CAPÍTULO 1

HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA

1.1. Justificación

1.1.1. Razones objetivas

1.1.2. Razones subjetivas

1.2. "Status quaestionis"

1.3. Hipótesis de investigación y método de trabajo

1.4. Extensión de la investigación y modelo de referencia

1.5. Método de exposición

NOTAS

1. HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA

1.1. JUSTIFICACIÓN

1.1.1. Razones objetivas

Esta inmortal obra literaria, más conocida por el nombre de su principal protagonista: Celestina, que por el título que llevó en su origen, ofrece hoy día a sus lectores dos versiones o "estados" diferentes (1). El más conocido de ellos es el que responde al nombre de Tragí-comedia de Calisto y Melíbea, que consta de 21 actos, y ha sido objeto de innumerables ediciones, tanto antiguas como modernas. Sin embargo, y en esto estriba el otro estado aludido, las tres primeras ediciones conocidas, correspondientes a los años de 1499 (?) (2), 1500 y 1501, no llevan este nombre, sino el de Comedia de Calisto y Melíbea, y en vez de los veintidós actos de la variante anteriormente citada, constan solamente de dieciséis.

Hay que advertir, sin embargo, que estas diferencias no responden a lo que podríamos llamar propiamente una continuación, ya que estriban en lo siguiente: los trece primeros actos son sensiblemente iguales en una y otra versión, salvo determinadas variaciones que, no obstante su importancia, podemos considerar "de detalle", ya que consisten en unas pocas supresiones de algunas frases o palabras, pequeñas correcciones y, sobre todo, en ampliaciones intercaladas en los diálogos del Estado ante-

rior, que no tienen incidencia práctica en el argumento de la obra.

Pero hacia la mitad del acto XIV de la Comedia, se produce una amplia interpolación, que da lugar en la Tragicomedia a los actos XIV (final), XV, XVI, XVII, XVIII y XIX, hasta casi su terminación. Estos cinco actos intercalados son conocidos habitualmente con el nombre de *Tratado de Centurio*, ya que en ellos aparece un nuevo personaje, así llamado, que no intervenía en la Comedia. A partir de aquí, el final del acto XIV y los XV y XVI de la Comedia vuelven a coincidir, respectivamente, y también salvo nuevas variaciones de detalle, con los actos XIX (final), XX y XXI de la Tragicomedia (3).

Tanto las ediciones de la primera como las de la segunda llevan, además del texto de la obra propiamente dicha, unas piezas preliminares y finales que, en las ediciones de la Comedia, son las siguientes:

- El título.
- Una carta "del autor a un su amigo".
- Once octavas acrósticas que, colocadas bajo el epígrafe "El Autor, excusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara", permiten leer, juntando en vertical las primeras letras de cada verso, la frase "El Bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea y fue nascido en la Puebla de Montalbán".
- Un "incipit".
- Unas estrofas finales, igualmente de arte mayor, pe-

ro no acrósticas, por medio de las cuales, el correc
tor de pruebas de la impresión, Alonso de Proaza, pon
dera la obra, dice como debe ser leída, da la clave
para descifrar los versos acrósticos del principio, y
proporciona información sobre el año en que se impr
mió la obra.

En la Tragicomedia, además de las "modificaciones
de detalle", que también presentan estas piezas, existen
otras dos adiciones sustanciales:

- Un prólogo, colocado entre las octavas acrósticas y
el "incipit".
- Tres nuevas octavas de arte mayor, no acrósticas que,
precedidas de epígrafe "Concluye el autor, aplicando
la obra al propósito por que la acabó", van colocadas
entre el final del texto y las coplas aclaratorias de
Alonso de Proaza.

Una de las circunstancias más dignas de ser resal
tadas, desde el punto de vista de la comunicación, es que
estas piezas, cuyo texto se copia en el Capítulo 2 de la
presente tesis, constituyen, si se las examina con aten-
ción, un MENSAJE REAL, no de ficción literaria, dirigido
probablemente a una PERSONA CONCRETA, aunque el nombre de
tal destinatario no esté citado de forma explícita, sino
encubierta: "*el autor a un su amigo*". Asimismo, los ver-
sos acrósticos que siguen a la "carta" constituyen una
prolongación de dicho mensaje, ya que están anunciados en
aquella en los siguientes términos, que refuerzan la idea,
ya señalada, de la existencia de un destinatario único:

"para disculpa de lo cual todo, no sólo a vos, pero a cuantos lo leyeren, ofrezco los siguientes metros" (4).

Se trata, por tanto, de un mensaje del que, evidentemente, somos RECEPTORES, pero NO DESTINATARIOS, salvo la circunstancia de formar parte de ese todo indefinido, englobado en la expresión "a cuantos lo leyeren", y que ha llegado hasta nosotros, CASI CINCO SIGLOS DESPUÉS DE EMITIDO. Estas dos circunstancias nos hacen pensar que su recepción ha de venir acompañada por "ruidos" e interferencias, de índole muy diversa, que dificultan su percepción y correcta descodificación.

El propósito de esta tesis estriba, precisamente, en examinar la abundante problemática que plantea la obra, a partir de los esquemas y estudios de la Teoría de la comunicación y del mensaje contenido en esas piezas, punto de vista que creemos inédito, y que puede, por ello mismo, arrojar nueva luz sobre tan apasionante tema.

1.1.2. Razones subjetivas

Es preciso aclarar, antes de entrar de lleno en el propio desarrollo de la tesis, que el interés por este tema, para nosotros apasionante, no ha surgido recientemente, sino que lleva ya muchos años absorbiendo nuestra atención.

Todo empezó, sin embargo, de una manera casual. En unos días de vacaciones -curiosa coincidencia con una

controvertida afirmación de la "carta"- decidí entretener mis ocios con la lectura de esta maravillosa y desconcertante obra de la que solo tenía esos conocimientos generales que son consecuencia normal del estudio global de una disciplina, cuando no se presta atención selectiva a ninguna de sus partes; aunque, eso sí, estaba persuadido de sus excelencias dramáticas, por haber presenciado, pocos años antes, la magnífica adaptación de Alejandro Casna en el círculo de Bellas Artes.

En esta ocasión, quizá por la abundancia de tiempo libre y la ausencia de otras preocupaciones que atrajeran mi atención, la lectura del libro me produjo ese desasosiego especial de quien se enfrenta con algo que le interesa y no comprende. Me sentí profundamente desconcerta do por la discrepancia entre la perfección de los díalogos, la profundidad de los dichos, y la elegancia del estilo, por una parte, y las abundantes incongruencias que percibía entre las expresiones de los personajes y la trama de la obra, por la otra.

Consciente del elevado rango de la Tragicomedia dentro de la literatura universal, mi sensibilidad, proclive siempre a lo concreto y real, a buscar ante todo la racionalidad, huyendo de la fantasía, se sentía incómoda ante ese extraño tratamiento del tiempo que permite que la escena inicial, que el enlace natural de los diálogos hace suponer ocurrida pocas horas antes, sea aludida por Pármeno como sucedida "el otro día", en su charla a solas con Calisto en el Auto II. Aún recuerdo mi apresurado vol

ver de páginas, al llegar a este pasaje, tratando de comprobar si no había saltado ninguna. Y esta sensación de incomodidad se iba acrecentando, a medida que los personajes insistían en su referencia al transcurso de un tiempo que yo, como lector, no encontraba por ninguna parte.

Como tantos otros investigadores, pero sin tener aún cabal conocimiento de sus trabajos, me quedé con la insoluble duda de si Celestina era verdadera hechicera, o, simplemente, "astuta y sagaz" embaucadora; de si Calisto era auténtico enamorado, o un mero sinvergüenza con ribetes de tonto; de si Melibea era realmente la hija del "noble y esforzado", a la par que riquísimo, Pleberio, o, por el contrario, una "cortesana" distinguida a quien Areúsa ha podido ver medio desnuda, como si fuera una igual, y a quien su madre deja a solas con Celestina, sabiendo quién es la vieja y, aún más, haciéndose sorda a las muy expresivas advertencias de Lucrecia; de si los dos enamorados lo estaban ya desde hace tiempo, o todo comienza en el encuentro de la primera escena y, en fin, si la HUERTA donde con tanta facilidad entra Calisto en esta ocasión, ha de ser identificada con el HUERTO, rodeado de altas murallas que es preciso salvar con escalas, y desde las cuales acaba despeñándose el protagonista.

Fue aquél "el verano de La Celestina". Pasé noches enteras sin dormir, leyendo libros que excitaban aún más mi curiosidad, al entrar con mayor profundidad en las diversas cuestiones, objeto de vivas polémicas entre afamados investigadores, que irán siendo abordadas en los capí

tulos de este trabajo. Cuando hube revisado las obras de consulta que teníamos en casa, bastantes, dada la profesión de María Remedios Prieto, mi mujer, entonces profesora y ahora Catedrático de Literatura, me convertí en "cliente" asiduo de la Biblioteca Nacional, donde permanecía desde su apertura hasta su cierre.

Mi mujer, aunque con mayor prudencia, dada su profesionalidad, acabó "entrando en el juego" y fruto de aquel estado de impaciencia y casi locura, fue la publicación por ambos, en el ya lejano año de 1971, de un pequeño libro titulado Solución razonada para las principales incógnitas de La Celestina, en el que con la impaciencia y precipitación que se deduce de los anteriores párrafos, abordábamos ya todos estos problemas.

Como es lógico, después del trabajo y la experiencia acumulados en otros catorce "inviernos", quedamos muy lejos de sentirnos satisfechos de aquella obrita, si bien, algunas de las intuiciones, que en ella mezclábamos con algún que otro despropósito, se han ido sedimentando, y creemos estar en disposición de respaldarlas con adecuadas pruebas.

Por ello, si bien es verdad que en esta tesis llegamos, en parte, a algunas de las teorías esbozadas entonces, los argumentos ahora utilizados son completamente distintos a los esgrimidos en aquella ocasión y si algunos conservamos, están tan modificados en su documentación, conclusiones e implicaciones, que, puede decirse, alcanzan ese mismo carácter de novedad.

Así pues, la citada publicación no tiene otra utilidad, para el caso presente, que la de haber sido el primer y vacilante paso del largo camino recorrido después. Por ello, no pasa de ser un título más, dentro de la Bibliografía de referencia, del que en algún caso será preciso extraer determinadas citas, poniendo siempre de relieve tal circunstancia. Es decir, nos serviremos de ella como si fuera obra ajena.

1.2. STATUS QUAESTIONIS

La tesis que hemos abordado, así como las características de su desarrollo ofrecen algunas particularidades que nos compelen a actuar en forma sustancialmente distinta de la que puede ser considerada como normal en este tipo de trabajos.

Posiblemente, el asunto a que corresponde este epígrafe puede requerir, en la mayoría de los casos, un considerable esfuerzo de búsqueda, por parte del doctorando, para llegar a la localización y conocimiento de todo lo que haya podido escribirse sobre el tema por él elegido que, en ocasiones, no ocupará, quizá, demasiados volúmenes.

Sin embargo, la universalidad del tema de La Cestina rompe por completo estos moldes. Es tanto y en tantos idiomas lo que se ha escrito sobre ella y son tan numerosos los aspectos de ella sometidos a intensos y, a

veces, enconados debates que el tratar de reflejarlo todo en un solo apartado nos obligaría a ampliar desmesuradamente el espacio dedicado a este menester que, en realidad, no ofrece, en el caso presente, más que el limitado interés de constituir un marco comparativo de referencia, así como un campo de acumulación de datos aclaratorios sobre usos, costumbres, tradiciones y normas literarias y lingüísticas de la época; pues, como ya hemos dicho, nuestro trabajo se centra, fundamentalmente, en el estudio del mensaje, trabajo puro de análisis y de reflexión, basado en múltiples lecturas del texto original, como lo requiere, según estimamos, la circunstancia de ser efectuado en la Facultad de Ciencias de la Información, al amparo de la *Teoría de la Comunicación*, aunque su objeto sea una obra literaria, y no en la de Filosofía y Letras, bajo los auspicios de la Historia de la Literatura o de la Filología, si bien no podemos dejar de tener en cuenta estos aspectos.

Por otra parte, esa misma universalidad hace que exista un considerable número de trabajos dedicados exclusiva o parcialmente a recoger, en forma más o menos exhaustiva, toda su extensa problemática, así como su estado en el momento en que fueron realizados. Ese carácter de análisis global presentan, precisamente, tres de las obras que con más asiduidad hemos consultado a lo largo de nuestro trabajo: la de María Rosa Lida de Malkiel, La Originalidad artística de La Celestina (5); el tomo III de los Orígenes de la novela (6), de Menéndez Pelayo; y el tomo

I de la Historia de la Literatura española, de Juan Luis Alborg (7). Aunque de carácter distinto, por ser en realidad un conjunto de trabajos monográficos, también debemos citar aquí las Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina (8) precisamente por tratarse de la recopilación en un solo volumen de estudios relativamente recientes que no pueden dejar de ser tenidos en cuenta como exponentes del *estado de la cuestión*, en los temas que incluyen.

Por todo ello, no vamos a presentar de una sola vez ese *estado de la cuestión* o más bien, de las diferentes cuestiones que pretendemos abordar, sino que lo haremos a medida que vaya siendo preciso a través de citas en los sucesivos capítulos. De esta forma, según creemos, evitaremos en lo posible la dispersión y, sobre todo, la farragosidad de un capítulo excesivamente sobrecargado, y facilitaremos la relación de cada problema concreto con sus propios antecedentes.

Aún así, siempre quedaremos muy lejos de intentar reflejar en cada caso la totalidad de las diferentes opiniones e interpretaciones emitidas al respecto. Únicamente procuraremos recoger las teorías que consideremos más importantes, bien por su amplia aceptación, por estar integradas en intentos de comprensión global de toda la problemática, o por considerarlas ejemplos típicos y representativos de determinadas tendencias.

1.3. HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN Y MÉTODO DE TRABAJO

La única y verdadera hipótesis que dio origen al presente estudio ha quedado ya implícitamente formulada en los capítulos anteriores, si bien su propia simplicidad hace que resulte difícil definirla:

Estriba en la creencia de que la percepción, en el máximo grado de pureza posible, del mensaje y piezas liminares de la obra, tratando de eliminar los ruidos y distorsiones acumulados a lo largo de casi cinco siglos, podría proporcionar datos válidos para la solución de su abundante problemática, o, al menos, para aportar nuevos puntos de vista sobre el tema.

No ignoramos, aunque este conocimiento fue posterior al comienzo de nuestras investigaciones y a la obtención de los primeros resultados alentadores, que esa hipótesis de trabajo, formulada en tales términos, presenta cierto mimetismo con el "avant-propos", expuesto así por M. Marcel Bataillon en los primeros párrafos de su obra capital sobre La Celestina (9):

Apuntando hacia una nueva comprensión de conjunto, a la vez estética e histórica, no ignoramos la multiplicidad de aspectos del lenguaje, de la literatura y de la sociedad que sería preciso conocer detalladamente, para captar con precisión el sentido original de *la Celestina*... Devolviendo la palabra a Rojas, como intérprete de su obra y no escuchando a nadie más que a él en principio, pretendemos únicamente despejar el terreno de las concepciones arbitrarias que se han levantado, haciendo de él -para su gloria- un falso testigo (10).

No es difícil, sin embargo, percibir algunos de los matices que separan nuestro planteamiento previo del suyo. Nuestro propósito no estriba fundamentalmente en "escuchar a Rojas" -lo que ya supone un condicionamiento mental con respecto a la trascendental cuestión de la autoría- para aceptar, en principio, sus palabras, sino en esforzarnos al máximo para ponernos en condiciones de percibir el mensaje de *La Celestina* así como el de sus piezas preliminares y finales, con la misma fidelidad con que pudieron hacerlo sus contemporáneos, sin renunciar, por tanto, como hicieron éstos, a "dar sentencia sobre ella", en función de las conclusiones que vayamos sacando.

Es preciso reconocer que este mismo intento de percepción objetiva ha de serles reconocido a quienes han tratado de profundizar en el conocimiento de las fuentes literarias de la obra, de las tradiciones y costumbres en que se inspira, del género a que pertenece o del que se deriva, de las particularidades gramaticales y estilísticas de su lenguaje, etc.; porque todas estas facetas nos acercan al pensamiento, a las intenciones y al ambiente del autor y de sus contemporáneos y "coterráneos".

Por supuesto, tales caminos quedaban vedados para nosotros, ante la imposibilidad de seguirlos más allá del límite alcanzado por tan ilustres predecesores. Por otra parte, el hecho de haber sido ya recorridos por ellos nos brindaba la oportunidad de conocer y aprovechar sus copiosos frutos.

Ante ello, el sendero que elegimos para alcanzar

el fin propuesto fue, a la vez, el más humilde y el más a tono con las habituales "herramientas" del periodista:

- Lectura a fondo, múltiples veces repetida, de la obra y de sus piezas liminares, hasta casi aprenderlas de memoria, a fin de lograr, de manera espontánea, posibles interrelaciones, no demasiado explícitas, entre sus diversas partes.
- Consulta sistemática y exhaustiva de antiguos diccionarios, particularmente el de Autoridades y el de Covarrubias, sin dejar de buscar en ellos ninguna palabra significativa, por claro y evidente que pudiera parecernos su significado.
- Meditación prolongada sobre todos los pormenores y sus posibles implicaciones.

Y todo ello, sin ningún tipo de condicionamiento mental previo que rechazara o encauzara el proceso de nuestras deducciones.

A lo largo de todo el desarrollo de nuestro trabajo hemos tratado de no perder de vista, para no incurrir en los defectos que apuntan y, al mismo tiempo, como lema de aliento ante el cierto "tremendismo" de las conclusiones a que íbamos llegando, las siguientes líneas de D. Fernando Lázaro Carreter, incluidas en su Originalidad del Buscón:

El crítico es con frecuencia víctima de casi invencibles automatismos, al enfrentarse con una obra literaria. Su mente tiende a encuadrarla en un sistema previo, en la retícula de "-ismos", época, opiniones vigentes sobre su autor y sobre el género a que pertenece. Y con este sometimiento de la obra al "qué debe esperarse" en función

de los supuestos, el crítico suele quedar satisfecho. Pero ocurre casi siempre que, a fuerza de limitarse a reconocer lo que espera, ha dejado escapar lo que más importaba: lo peculiar, lo distintivo (11).

1.4. EXTENSIÓN DE LA INVESTIGACIÓN Y MODELO DE REFERENCIA

La cuestión más debatida y, en realidad, el origen de todas las incógnitas que envuelven a la obra es la de su autoría. Una vez aclarado este enigma -al menos, aplicando la solución que nosotros proponemos-, los demás problemas se resuelven con cierta facilidad y de una manera lógica y coherente. Por ello, la verdadera finalidad de nuestra tesis es encontrar una solución global para la problemática de La Celestina.

Ahora bien, teniendo en cuenta que la base de nuestra investigación está centrada en el análisis del contenido de un mensaje no literario, sino real: el de las piezas preliminares y finales de la obra, lo primero que hemos de hacer es buscar un modelo de referencia, simple y suficiente a la vez, que nos permita centrar el problema desde un punto de vista comunicacional.

Pensamos que tal modelo puede ser el definido por el profesor Ángel Benito (12) como "elemento aglutinante del proceso de la Información", que, desarrollado y modificado parcialmente para ajustarse a las necesidades del presente estudio, podemos definir en los siguientes términos: QUIEN dice QUE, a QUIEN, POR QUE MEDIO, CON QUE EFECtu

TOS, EN QUE CIRCUNSTANCIAS y CON QUE INTENCION, lo que, en definitiva, equivale a abordar las cuestiones siguientes:

- Autoría (¿Quién?).
- Contenido de la obra y de sus piezas liminares (¿Qué?).
- Destinatario o destinatarios de su versión original (¿A quién?).
- Género literario -Teatro, Novela, etc.- o forma de su presentación original -manuscrito o impreso- (¿Por qué medio?).
- Polémica entablada en torno a la obra y opiniones e interpretaciones suscitadas por ella (¿Con qué efectos?).
- Costumbres, contexto social y cultural de la época, así como de su autor o autores (¿En qué circunstancias?).
- Propósitos del comunicador al remitir la obra al destinatario (¿Con qué intenciones?).

Somos plenamente conscientes de lo arriesgado de nuestro empeño, pues no son, precisamente, cuestiones intrascendentes las que abordamos en él, sino temas que han preocupado a numerosos investigadores de todo el mundo y, también, porque las consecuencias a que llegamos suponen un auténtico vuelco en el estado de la cuestión, ya que vienen a contradecir las teorías sustentadas a lo largo de los siglos por grandes autoridades literarias.

Hay que hacer, sin embargo, una advertencia que

consideramos importante: todas las teorías formuladas hasta el presente en torno a esta problemática, respaldadas, en general, por el enorme prestigio de sus autores, carecen de pruebas documentales, a no ser en aspectos muy parciales, y se basan en hipótesis o interpretaciones que no han llegado nunca a una solución global, definitiva y coherente, sino que, por el contrario, dejan en el aire numerosas cuestiones, jamás explicadas por completo. Quizá la teoría que vamos a exponer en esta tesis no resulte tampoco definitiva, pero sí puede demostrarse su coherencia, verosimilitud y originalidad, y aporta nuevos puntos de vista y nuevos temas de reflexión a una cuestión tan ardua y debatida como la que nos ocupa, bien puede decirse que queda plenamente justificado nuestro esfuerzo.

1.5. MÉTODO DE EXPOSICIÓN

Las conclusiones a que hemos llegado en el desarrollo de nuestra tesis son fruto de la consideración de cada cuestión desde diversos puntos de vista, cada uno de los cuales añadía nuevos matices -o presentaba contradicciones- a los resultados obtenidos a partir de los anteriores.

Se ha tratado, por tanto, de un proceso en cierto modo zigzagueante, salpicado de avances, retrocesos, reconsideraciones, dudas, etc., como ocurre siempre que se aborda un problema complejo, cuyas peculiaridades le con-

vierten en "caso único" y no pueden, por ello, utilizarse vías de aproximación experimentadas en la investigación de otras cuestiones similares.

Quiere decirse con esto que, cuando comenzamos a plantearnos el tema que ahora nos ocupa, solo teníamos como hipótesis la muy general ya expuesta en el apartado 1.3. A semejanza de lo que ocurre con una investigación de carácter policial, las hipótesis sobre asuntos concretos iban surgiendo de forma espontánea, a partir de la confirmación de otra anterior o, como ya se ha dicho, de la consideración de los datos disponibles desde nuevos puntos de vista. Por supuesto, en numerosas ocasiones tales hipótesis acababan siendo rechazadas, lo que implicaba el comienzo de un nuevo camino lleno de posibilidades pero, asimismo, de vueltas y revueltas, es decir, de vacilaciones y dudas.

Sin embargo, todo este largo sendero, recorrido a través de los años, ha terminado por conducirnos a soluciones definidas que ofrecen razonables perspectivas de verosimilitud y que, si bien chocan casi frontalmente con las tradicionalmente aceptadas para este caso concreto, no constituyen un hecho insólito -ni mucho menos- dentro del panorama de la Historia de la Literatura, tanto española como universal.

No obstante, el problema que se nos plantea en este momento es de índole muy diversa y no afecta a la investigación propiamente dicha, sino a la forma de exposición, ya que resultaría por completo inviable tratar de

reproducir aquí todo ese cúmulo de hipótesis parciales que nos han traído y llevado, hasta alcanzar la meta que tratamos de presentar.

Lo que necesitamos, por tanto, es buscar un proceso de exposición racional, procurando el escalonamiento de las conclusiones en forma tal que, asentando primero las más evidentes, o las más directamente deducibles de los textos, puedan servir a su vez para fundamentar otras, inabordables sin tal punto de apoyo intermedio. Ello nos impedirá cualquier otro intento de sistematización, aparentemente más ordenado, como pudiera ser el de seguir el orden natural del texto del libro, o el del modelo de referencia expuesto en el *apartado 1.4*.

Pero habiendo señalado ya (Vid. *apartado 1.1.*) que nuestra tesis se basa en el estudio a fondo del contenido de las piezas liminares, este ha de ser, necesariamente nuestro punto de arranque, poniendo ante todo la atención en las diversas contradicciones que ofrecen: en cada una de ellas, por afirmar, a veces, cosas imposibles; entre las diversas partes de cada una de ellas; entre ellas; y entre cada una de ellas y el texto de la obra.

NOTAS

- (1) El hecho de haber empleado en nuestra redacción el término "estado", utilizado ya por otros autores, para hacer referencia al diferente contenido de las sucesivas ediciones, nos plantea la conveniencia de la presente aclaración.

Quizás, la clasificación más conocida y utilizada a este respecto sea la realizada por M. Criado de Val y G.D. Trotter en su edición crítica de la obra, en la que consideran cinco "estados" diferentes, uno de ellos supuesto y los cuatro restantes reales.

Según el cuadro que introducen en la página IX de su "criterio de la edición", tales estados serían los siguientes:

1. Antes de 1499, un supuesto "Auto anónimo de Celestina".
2. De 1499, un ejemplar único, incompleto, al que falta el título y todas las piezas preliminares y finales detalladas en este apartado, y que comienza con el argumento del auto I. Por lo demás, descontado que también le falta el argumento general, la obra en sí está completa, y es en todo similar a las dos ediciones siguientes.
3. Los ejemplares de 1500 y 1501, que llevan el título de Comedia de Calisto y Melibea, que incorporan ya las piezas preliminares y finales citadas.
4. Las ediciones de 1502 y siguientes (aunque actualmente se haya demostrado que ninguno de los ejemplares conservados corresponde realmente a esa fecha, sino a otras bastante más posteriores), que llevan todas ellas el título de Tragicomedia de Calisto y Melibea, excepto una de Sevilla que es, precisamente, la que sirve de base a esta edición crítica, y que ha cambiado dicho título común por el de Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina. Igualmente, nos ocuparemos más adelante del contenido de estas ediciones.
5. La edición de Toledo de 1526 y alguna otra posterior, que incluyen un nuevo acto, intercalado como n° XIX, denominado "de Traso" y considerado generalmente apócrifo.

El hecho de que nosotros estimemos únicamente la existencia de dos "estados" obedece a las siguientes razones:

- A. Ese supuesto "primer estado" será objeto de amplia reflexión por nuestra parte en páginas posteriores, pero carece de realidad tangible, y no podemos tomarlo como base firme en este planteamiento inicial del Estudio. Además, nuestras especulaciones habrán de llevarnos a conclusiones muy diferentes a la de suponer la existencia de un único antecedente constituido por dicho auto anónimo.
 - B. El "quinto estado" carece de interés para nosotros, ya que su única novedad consiste en la introducción de un acto adicional apócrifo, en cuyo argumento se dice que fue "sacado de la comedia que ordenó Sanabria".
 - C. El "segundo estado", correspondiente a la edición de Burgos 1499 (?), será igualmente objeto de amplia discusión en páginas posteriores, en las que llegaremos a la conclusión de que no es posible establecer con certeza si tal edición llevaba originariamente, o no, las mismas piezas preliminares y finales que las de Toledo 1500 y Sevilla 1501, ya que la ausencia de estas piezas, aunque no es probable, puede deberse únicamente a la pérdida de hojas del ejemplar, constatada en lo que respecta al principio del libro y posible en lo que atañe al final.
- (2) Tras las aclaraciones de la nota anterior, resulta obvio que no puede asegurarse con absoluta certeza cuál sería el título de la edición de 1499 (?); pero como la primera página que se conserva comienza con la frase "Argumento del primer auto desta Comedia", no parece excesivo deducir que ese título sería también Comedia de Calisto y Melibea.
- (3) Estas adiciones y supresiones están claramente resaltadas en bastantes ediciones modernas. Alguna, como la preparada por D. Emilio Cejador para la colección CLASICOS CASTELLANOS imprime en letra cursiva las adiciones, mientras que la de la colección AUSTRAL las encierra entre corchetes. Las supresiones o modificaciones suelen estar recogidas en notas a pie de página.

Sin embargo, para proporcionar aquí una idea bastante exacta de la entidad de estas variaciones, será suficiente con ofrecer los siguientes datos, extraí-

dos del APÉNDICE F del primero de los trabajos de M. Foulché-Delbosc, publicado con el título "Observations sur La Célestine", en Revue Hispanique VII (1900).

NÚMERO DE LÍNEAS DEL TEXTO

Ediciones en 16 actos.....	6.730
Pasajes omitidos en el paso a las de 21.	35
Pasajes añadidos.....	1.771
Ediciones en 21 actos.....	8.466
Entre las 1.771 líneas de las adiciones puede hacerse el siguiente desglose:	
Adiciones correspondientes al "Tratado de Centurio".....	
Interpolaciones en los antiguos Autos de la <u>Comedia</u>	1.332
	439

- (4) El subrayado de la expresión "no solo a vos", como otros muchos que se harán a lo largo del estudio para resaltar expresiones objeto de comentario, es nuestra.
- (5) 2ª edición, Buenos Aires, 1970. EUDEBA.
- (6) Edición nacional de las Obras completas de Menéndez Pelayo, C.S.I.C., Madrid, 1962, cap. X, págs. 219-458.
- (7) 2ª edición ampliada, Madrid, 1970, cap. XIII, págs. 532-615.
- (8) Barcelona, 1977.
- (9) Bataillon, Marcel, La Célestine selon Fernando de Rojas, 1961, París, Didier, pág. 8.
- (10) La traducción de estos párrafos, así como, en general, todas las realizadas en este trabajo, salvo advertencia expresa en cada caso, es nuestra.
- (11) Homenaje a Dámaso Alonso, Madrid, GREDOS, vol. II, 1961, pág. 319. Estas mismas palabras fueron reimprimadas en Estilo y personalidad barroca, Salamanca, 1966, Edit. Anaya, pág. 109.
- (12) Benito, Ángel, Lecciones de Teoría General de la Información, 1ª Parte, Madrid, 1972, pág. 101.

- 24 -

CAPÍTULO 2

FUENTES

- 2.1. Importancia de las piezas
preliminares y finales

NOTAS

- 2.2. Transcripción de los textos

2. FUENTES

2.1. IMPORTANCIA DE LAS PIEZAS PRELIMINARES Y FINALES

El problema quizá más debatido y nunca plenamente resuelto, aunque en cada época haya existido una teoría predominante al respecto, es el referente a la determinación del autor de La Celestina. El punto de arranque de que parten todas las hipótesis admitidas está constituido por esa afirmación, un tanto ambigua, de los versos acrósticos: "*El bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calisto y Melibea, y fue nascido en la Puebla de Montalbán*".

La ambigüedad de tal afirmación, cuya autenticidad global no discutimos, aunque sí pretendamos matizarla, está relacionada con dos cuestiones distintas que, como veremos, constituyen también el punto de arranque de nuestras reflexiones:

- La manifiesta contradicción entre la pretensión de anonimato de la *carta* y la nada encubierta ni desconocida forma de proporcionarnos el nombre del "autor".
- La dudosa amplitud del contenido semántico del término "acabó", con que el "autor" define en el acróstico el carácter de su aportación al estado final de la Comedia y la concreción y mayor extensión que asigna en la *carta* a esta aportación, al afirmar que las "razones" del "antiguo autor" ocupan solamente

el primer "auto o cena".

Sin embargo, pese a las ambigüedades señaladas y a su insignificancia literaria, estos dos textos han de ser considerados como fundamentales para la resolución del problema de la autoría de La Celestina, así como de otros con él relacionados. De hecho, han sido desde siempre muy tenidos en cuenta por todos aquellos investigadores que se han ocupado de la cuestión, pues sólo estas piezas son las que han proporcionado la base para aceptar (en la mayoría de los casos) o para rechazar (sólo unas pocas excepciones) la paternidad de Rojas, ya que no existe ninguna otra prueba consistente de que el famosísimo bachiller sea el autor de la obra (1); aunque algunos eruditos investigadores hayan logrado sacar a la luz testimonios irrefutables de su existencia -incluidos sus propios restos mortales y su testamento-, pues hasta esta existencia estuvo puesta en duda durante mucho tiempo (2).

No parece necesario insistir demasiado en estos extremos, ya que Stephen Gilman (3) ha puesto completamente al día la cuestión a este respecto. La única consecuencia definitiva que podemos extraer de tal estado de cosas es que, o bien concedemos cierto crédito a esas piezas preliminares, aunque nos reservemos el derecho a estudiar su contenido y analizar sus contradicciones, como debe hacerse con todo mensaje, o todas las investigaciones en torno a la vida de Rojas no habrán sido mas que castillos en el aire, si de la sola constatación de su existencia pretendemos deducir su autoría de La Celestina. La cues-

ción, expresada en su máxima simplicidad, puede adoptar la forma de un silogismo, notoriamente falso:

- Rojas dice que acabó la obra.
- Está documentado que Rojas existió.
- Luego Rojas es el autor de ella.

Y como la palabra "autor" tiene hoy un significado mucho más amplio y profundo que el que tenía en aquellos tiempos e, incluso, en otros posteriores (4), a nadie escapará que esta caricatura de silogismo contraviene los principios de la Lógica, ya que no existe relación alguna, ni entre las premisas, ni entre ninguna de ellas y la conclusión. Sin embargo, esta parece ser la realidad, aunque la expresemos en tonos irónicos.

No deja de ser paradójico que, pese a esta importancia fundamental de las piezas preliminares, no se las haya prestado toda la atención que merecen y no se las haya estudiado de una manera exhaustiva. Quienes han investigado o tomado partido con respecto a la autoría de la obra sólo han tratado de discernir (contraviniendo algunos las propias afirmaciones del acróstico, de los versos y de la "carta") si toda ella sería producto de una sola mano, o habría que admitir la intervención en ella de dos o tres personas distintas (5), basando sus conclusiones, bien en la unidad o diversidad de estilos del primer auto con respecto a los quince restantes de la Comedia, o entre estos y los cinco adicionales de la Tragicomedia; o en la coherencia o incoherencia del conjunto; en el estudio de las fuentes literarias, como Castro Guisasola o

Deyermund (6); o, incluso, como Criado de Val (7), en las formas gramaticales utilizadas en cada una de dichas partes; pero no tenemos noticia de ninguna investigación completa y profunda del contenido de dichas piezas preliminares, aunque se hayan tratado algunos aspectos parciales de ellas y se haya reparado en la contradicción existente entre la "cautela" de la *carta* y lo tremendamente explícito del acróstico de los versos, sin analizar a fondo esta cuestión.

Se ha explicado, eso sí (8), la existencia de los acrósticos como una costumbre habitual de refundidores y continuadores, lo que dificulta aún más la comprensión de la contradicción, porque, si era costumbre habitual, ¿cómo no iba a quedar inmediatamente al descubierto la "argucia" del acróstico, sin necesidad de que nadie tuviera que dar la clave?. Por ello mismo, tampoco se puede dar crédito a ese papel de "descubridor de un secreto" que asume el corrector de pruebas, Alonso de Proaza, en los versos que siguen a la obra.

Por ello, mientras que en los versos se dice que el Bachiller Fernando de Rojas "acabó" la obra -extremo que corrobora la *carta* e, incluso, que "la vio en Salamanca", lo que amplía las precisiones de aquella-, algunos se muestran remisos a aceptar estas afirmaciones y, utilizando a veces confusos razonamientos basados en el judaísmo del bachiller (punto no confirmado, porque una cosa es ser "converso" o "de linaje de conversos", y otra seguir practicando la religión de sus antepasados), tachan de

falso, al menos parcialmente, al único documento en que, en realidad, pueden basar sus apreciaciones.

De lo que no cabe duda es de que sólo en esas piezas, por lo que tienen de dedicatoria y mensaje, y también, aunque en menor medida, en la propia obra, es donde puede estar la clave -si existe alguna- para comenzar a desenredar la madeja de las incógnitas de La Celestina. Si no las encontramos en ellas, o no las reputamos como verdaderas, no podremos hacer mas que conjeturas, más o menos aventuradas, hasta que algún día pueda hallarse un documento revelador, todavía desconocido, lo que, evidentemente, no resulta muy probable.

Por ello, nuestra investigación habrá de basarse en el análisis profundo del contenido de las piezas preliminares, atribuyendo la misma importancia a la carta que a los versos, siendo, por tanto, éstas nuestras auténticas fuentes.

Tales piezas, objeto fundamental de nuestra atención -pero no único, ya que las conclusiones que de su análisis saquemos habrán de ser corroboradas por el estudio de la obra a que acompañan-, son las que a continuación se reproducen, haciéndose precisa la advertencia de que el texto que de ellas presentamos es el correspondiente a las ediciones de la Comedia, ya que esta es la versión más antigua. Sin embargo, en notas a pie de página dejaremos constancia de las modificaciones introducidas en el estado posterior. Por otra parte, considerando también que nuestro estudio se centra en el contenido infor-

mativo de esas piezas, y no en su forma de expresión, en estas reproducciones utilizaremos, en general, la ortografía actual, sin prestar atención a las diferencias que en este aspecto, o en otras cuestiones que podamos considerar irrelevantes desde el punto de vista del significado, puedan existir entre las distintas ediciones.

NOTAS

- (1) El hecho de que en un proceso instituido por la Inquisición de Toledo, en 1525, contra el suegro de Fernando de Rojas, Alvaro de Montalbán, éste afirmase bajo juramento ser el padre de Leonor Alvarez, "Muger del bachiller Rojas, que compuso a Melibea" carece de significación a este respecto. Todas las ediciones de La Celestina, numerosas ya en la fecha del proceso, incluyen los versos acrósticos a que tantas veces hemos hecho referencia, bajo un epígrafe que dice: "El autor, excusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara". Cualquiera que fuese la participación real de Rojas en la composición definitiva de la obra, la verdad es que esa condición de autor es la que se deduce de una lectura rápida de tales versos, situados en tan definido contexto.

Teniendo en cuenta que la Comedia se había publicado por primera vez unos 25 años antes, cuando Leonor Alvarez tendría aproximadamente diez y, presumiblemente, no existirían ni indicios del estrecho parentesco que posteriormente habría de unir a ambos; y teniendo en cuenta también que esa labor de Rojas en el "acabado" de la obra tuvo lugar lejos de la Puebla de Montalbán (presumiblemente en Salamanca, en "quince días de unas vacaciones, mientras mis socios en sus tierras"), teniendo en cuenta estas dos circunstancias podemos deducir que Alvaro de Montalbán carecería de conocimientos específicos para matizar de alguna forma esa afirmación de los textos. Por otra parte, aunque hubiese tenido la posibilidad de hacerlo, tal cosa quedaba, evidentemente, fuera de lugar, ya que de lo que trataba era de identificar la personalidad de su yerno, y no de dirimir una cuestión de índole literaria que, si bien en la actualidad es asunto de gran importancia, en aquella época alcanzaba una relevancia mucho menor y en esa circunstancia absolutamente ninguna.

Hay otros documentos en que se hacen parecidas afirmaciones, pero son ya bastante posteriores y no parecen tener tampoco más fundamento que la existencia de los citados versos. Estos testimonios son los siguientes:

En unas Relaciones geográficas, compuestas a partir de 1574, se informa de que "de la dicha villa de Montalbán fue natural el bachiller Rojas, que compuso a Celestina".

En 1584, con motivo de la probanza de hidalguía del licenciado Hernando de Rojas, varios testigos

identifican a éste como nieto del bachiller Rojas, autor del "libro llamado Celestina".

En la Historia de Talavera, escrita a comienzos del siglo XVII por Gómez Tejada de los Reyes se dice que "Fernando de Rojas, autor de La Celestina, fábula de Calisto y Melibea, nació en la Puebla de Montalbán", afirmación que, en mayor medida aún que la de las Relaciones geográficas, se ajusta a la información proporcionada por los versos acrósticos, que parecen ser su única fuente.

Todos estos testimonios, aparte de su vaguedad y poca fiabilidad desde el punto de vista literario, ponen de manifiesto una circunstancia muy digna de tener en cuenta en apoyo de nuestra tesis: que la fama del bachiller era muy inferior a la de su única obra, y que la sola forma de identificarle era la de relacionarle con ella.

Las referencias bibliográficas que han servido de punto de arranque para las conclusiones formuladas en esta nota pueden hallarse reunidas en Lida de Malkiel, La originalidad artística de La Celestina, 2ª ed., Eudeba, Buenos Aires, 1970, pág. 13, nota 2 y pág. 22, nota 11.

- (2) Careaga, Luis: "Investigaciones referentes a Fernando de Rojas en Talavera de la Reina", en Revista Hispánica Moderna, año IV, núm. 3, abril, 1938, págs. 193-208. Valle Lersundi, F. del: "Documentos referentes a Fernando de Rojas" en Revista de Filología española, XII, 1925, págs. 385-396. "Testamento de Fernando de Rojas, autor de La Celestina", en Revista de Filología española, XVI, 1929, págs. 366-388. Serrano y Sanz, Manuel: "Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de La Celestina y del impresor Juan de Lucena", en Revista de archivos, bibliotecas y museos, año VI, 1902, núms. 4 y 5, págs. 245-260. "Documentos referentes a Catalina Rojas, hija de Fernando de Rojas", en Revista de archivos, bibliotecas y museos, año VI, núms. 4 y 5, 1902, págs. 295-299.
- (3) Gilman, Stephen, La España de Fernando de Rojas, Taurus, Madrid, 1978.
- (4) A fin de documentar ese menor rigorismo y esa mayor amplitud del concepto de autor en las épocas pasadas, vid. apartado 9.9., donde abordamos con cierta extensión este tema.
- (5) Fernando de Rojas es el autor único de los 16 Autos

de la Comedia, pero no tiene nada que ver con las adiciones de la Tragicomedia: teoría patrocinada por Foulché-Delbosc (op. cit.) y Julio Cejador (Prólogo a su edición de La Celestina en Edit. Espasa-Calpe, col. "Clásicos Castellanos", Madrid, 1968, págs. XI y sigs., especialmente XVI y XVII). Este autor atribuye las adiciones a Alonso de Proaza.

Fernando de Rojas es autor único de toda la Tragicomedia, con excepción del "Auto de Traso", que aparece en muy pocas ediciones, relativamente tardías, y es unánimemente tachado de apócrifo: supuesto lanzado por Blanco-White (Periódico trimestral intitulado Varietades o Mensajero de Londres, abril, 1824. Transcrito por Menéndez Pelayo, op. cit., pág. 258), afirmado por L.F. de Moratín (Obras de D. Leandro Fernández de Moratín, ed. de la R.A. de la Historia, tomo I, Madrid, 1830, pág. 88), difundido por Lavigne y Wolf en sus tratados generales de Literatura española y aceptado por Carolina Michaëlis y Menéndez Pelayo (op. cit., págs. 258 y sigs.). En nuestros días también comparte esta teoría Giulia Adinolfi (La Celestina e la sua unità di composizione, en Filología Romanza, I, 1954, págs. 12-60).

Dos autores, uno de los cuales habría producido el primer auto, y el otro (Fernando de Rojas), los 20 restantes. Es la teoría más en vigor, tanto en la época aérea como en la actualidad, defendida por Juan de Valdés (Diálogo de la Lengua, Edit. Espasa-Calpe, col. "Clásicos Castellanos", Madrid, 1969, pág. 182), Bonilla y San Martín (Algunas consideraciones acerca de La Celestina en Anales de la Literatura española, Madrid, 1904, págs. 7-24), Castro Guisasola (Observaciones...), Ruth Davis (New Data on the Authorship of Act I of the Comedia de Calisto y Melíbea, University of Iowa Studies in Spanish Language and Literature, n° 3, 1928), Menéndez Pidal (La lengua en tiempos de los Reyes Católicos. (Del retoricismo al humanismo), en Cuadernos Hispanoamericanos, 13, 1950, págs. 9-24), Criado de Val (Índice...), Bataillon (op. cit.), Morón Arroyo (Sentido y forma de La Celestina, Ed. Cátedra, Madrid, 1974), etc. Con cautela se expresan Deyermann (The Petrarchan Sources of "La Celestina", Oxford, University Press, 1961), Gilman (La Celestina, arte y estructura, Madrid, 1974, Taurus), Pedro Bohigas (De la Comedia a la Tragicomedia de Calisto y Melíbea, en Estudios dedicados a Menéndez Pidal, VII, Madrid, 1957, págs. 153-175) y Herriot (The Authorship of Act I of "La Celestina", en Hispanic Review XXXVII, 1969, págs. 77-101), que admiten la posibilidad de que Rojas escribiera los dos bloques en épocas distintas; de ahí las diferencias estilísticas que perciben.

Tres autores: uno del primer acto -anónimo, o Rodrigo Cota o Juan de Mena-, otro de los 15 que com-

pletan las ediciones de la Comedia -Fernando de Rojas- y un "interpolador", artífice de los cinco autos del "Tratado de Centurio" y de todas las adiciones y modificaciones que aparecieron al pasar la obra a denominarse Tragicomedia. Partidarios de esta teoría son House, Mulroney y Probst (Resumidas estas aportaciones por J. Vallejo en Notas sobre La Celestina ¿uno o dos autores? en Revista de Filología española, XI, 1924, págs. 402-412).

- (6) Castro Guisasola, F., Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina", Madrid, 1924. Deyermond, A.D., "The index to Petrarch's Latin works as a source of La Celestina, en Bulletin of Hispanic Studies, XXXI, 1954, págs. 141-149.
- (7) Criado de Val, M., Índice verbal de "La Celestina", Madrid, 1955.
- (8) Lida de Malkiel, op. cit., pág. 15.

2.2. TRANSCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS

2.2.1. [Título de la obra]

Comedia de Calisto y Melibea con sus argumentos
nuevamente añadidos (1) la cual contiene, además de su
agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosóficas y
avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los en-
gaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas.

-
- (1) Este título ha ofrecido diversas variaciones, a lo largo de las sucesivas ediciones. No podemos saber, a ciencia cierta, cual sería el que llevaría la edición de Burgos, 1499 (?), porque el único ejemplar que se conserva de ella está falto de páginas al principio y al final, comenzando con el Argumento del primer auto; sin embargo, existen razones, que ya se discutirán, para suponer que sería éste, exactamente, el título que llevaría tal edición. Sin embargo, la edición más antigua que se conserva, de fecha absolutamente comprobada, según parece, y de la que existe un ejemplar completo, es la de Toledo, 1500, cuyo título carece de la expresión "con sus argumentos nuevamente añadidos". El título que aquí hemos reproducido es, por tanto, el de la impresión de Sevilla, 1501.

En cuanto a las ediciones de la Tragicomedia, llevan, básicamente, este mismo título, con las siguientes variaciones: Tragicomedia, en vez de Comedia, como es natural; carecen también de la expresión "con sus argumentos nuevamente añadidos" e incluyen, en cambio, esta otra al final: "y nuevamente añadido el Tratado de Centurio". Es, sin embargo, digno de tener en cuenta de manera especial, el que ofrece la edición de Valencia, 1514: "Tragicomedia de Calisto y Melibea, nuevamente revista y enmendada, con adición de los argumentos de cada un auto en principio, la cual contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosóficas y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas".

2.2.2. [Carta]

El Autor a un su amigo

Suelen los que de sus tierras ausentes se hallan, considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padece, para con la tal servir a sus coterráneos, de quien en algún tiempo beneficio recibido tienen; y viendo que legítima obligación a investigar lo semejante me compelia para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas, asaz veces retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y mi juicio a volar, me venía a la memoria no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y de él cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las cuales hallé esculpidas en estos papeles, no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas. Y como mirase su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído, leílo tres o cuatro veces, y tantas cuantas más lo leía, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradaba, y en su proceso nuevas sentencias sentía. Vi no sólo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta, pero aun de

algunas de sus particularidades salían deleitables fontecicas de filosofía, de otras agradables donaires, de otras avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras. Vi que no tenía su firma del autor, y era la causa que estaba por acabar (2); pero quienquiera que fuese es digno de recordable memoria por la sutil invención, por la gran copia de sentencias entrejeridas que so color de donaires tiene. ¡Gran filósofo era! Y pues él con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprender que a saber inventar, celó (3) su nombre, no me culpéis si en el fin bajo que lo pongo no expresare el mío; mayormente que, siendo jurista yo, aunque obra discreta, es ajena de mi facultad, y quien lo supiere diría que no por recreación de mi principal estudio, del cual yo más me precio, como es la verdad, lo hiciese; antes distraído de los derechos, en esta nueva labor me entremetiese. Pero aunque no acierten, sería pago de mi osadía. Asimismo pensarían que no quince días de unas vacaciones, mientras mis socios en sus tierras, en acabarlo me detuviese, como es lo cierto; pero aún más tiempo y menos acepto. Para disculpa de lo cual todo, no sólo a vos, pero a cuantos lo leyeren, ofrezco

(2) En las ediciones de la Tragicomedia, en vez de la expresión subrayada se lee: "el cual, según algunos dicen, fue Juan de Mena y, según otros, Rodrigo Cota".

(3) En T. "quiso celar y encubrir".

los siguientes metros. Y porque conozcáis donde comienzan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo autor, en la margen hallaréis una cruz: y es el fin de la prime-
ra cena (4). Vale.

2.2.3. [Acróstico]

El Autor, excusándose de su yerro en esta obra
que escribió, contra sí arguye y compara

- [1] El silencio escuda y suele encubrir
las faltas de ingenio y las torpes (5) lenguas,
blasón que es contrario publica sus menguas
a quien mucho habla sin mucho sentir.
Como la hormiga que deja de ir
holgando por tierra con la provisión,
jactóse con alas de su perdición,
lleváronla en alto, no sabe dond'ir.

Prosigue

- [2] El aire gozando ajeno y extraño,
rapiña es ya hecha de aves que vuelan,
fuertes más que ella por cebo la llevan:
en las nuevas alas estaba su daño.
Razón es que aplique mi pluma este engaño
no disimulando con (6) los que arguyen,
así que a mí mismo mis alas destruyen
nublosas y flacas, nacidas de hogaño.

(4) En T. "acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto donde dice Hermanos míos, etc."

(5) En T. "torpeza de".

(6) En T. "no despreciando a".

Prosigue

- [3] Donde ésta gozar pensaba volando
o yo aquí escribiendo (7) cobrar más honor,
de lo uno y lo otro nació disfavor:
ella es comida y a mí están cortando
reproches, revistas y tachas; callando
obstara, y a los daños de envidia y murmulos
y así navegando (8) los puertos seguros
atrás quedan todos ya cuanto más ando.

Prosigue

- [4] Si bien discernéis (9) mi limpio motivo,
a cual se adereza de aquestos extremos,
con cual participa, quien rige sus remos
amor apacible o desamor esquivo (10),
buscad bien el fin de aquesto que escribo,
o del principio, leed su argumento;
leedlo y veréis que, aunque dulce cuento,
amantes que os muestra salir de cativo.

Comparación

- [5] Como el doliente que píldora amarga
o huye, o recela (11), o no puede tragar,
métenla dentro de dulce manjar:
engañase el gusto, la salud se alarga;
desta manera la pluma se embarga
imponiendo dichos lascivos, rientes,
atrae los oídos de penadas gentes:
de grado escarmientan y arrojan su carga.

(7) En T. "de escribir".

(8) En T. "insisto remando y".

(9) En T. "queréis ver".

(10) En T. "Apolo, Diana o Cupido altivo".

(11) En T. "o la recela".

Vuelve a su propósito

- [6] Este mi deseo cargado de (12) antojos compuso (13) tal fin que el principio desata: acordó de (14) dorar con oro de lata lo más fino oro que vio con sus (15) ojos y encima de rosas sembrar mil abrojos; suplico, pues, suplan discretos mi falta, teman groseros y en obra tan alta o vean y callen, o no den enojos.

Prosigue dando razones por qué se movió a acabar esta obra

- [7] Yo vi en Salamanca la obra presente, movíme a acabarla por estas razones: es la primera, que estó en vacaciones, la otra que oí su inventor ser sciente (16), y es la final ver ya la más gente buelta y mezclada en vicios de amor; estos amantes les pondrán temor a fiar de alcahueta ni de mal (17) sirviente.
- [8] Y así que esta obra, a mi flaco entender (18), fue tanto breve cuanto muy sutil, vi que portaba sentencias dos mil en forro de gracias, labor de placer;

(12) En T. "Estando cercado de dudas y".

(13) En T. "compuse".

(14) En T. "acordé".

(15) En T. "Tíbar que vi con mis".

(16) En T. "imitar la persona prudente".

(17) En T. "falso".

(18) En T. "en el proceder".

no hizo Dédalo en su oficio y saber (19)
alguna más prima entretalladura
si fin diera en esta su propia escritura
corta, un gran hombre y de mucho valer (20).

- [9] Jamás yo no vi terenciana (21),
después que me acuerdo, ni nadie la vido
obra de estilo tan alto y subido
en lengua común, vulgar, castellana (22).
No tiene (23) sentencia de donde no mana
loable al (24) autor y eterna memoria,
al cual Jesucristo reciba en su gloria
por su pasión santa, que a todos nos sana.

Amonesta a los que aman que sirvan a Dios
y dejen las vanas cogitaciones y
vicios de amor

- [10] Vosotros que amáis, tomad este ejemplo,
este fino arnés con que os defendáis;
bolved ya las riendas, porque no os perdáis;
load siempre a Dios, visitando su templo;
andad sobre aviso, no seáis en dejemplo
de muertos y vivos y propios culpados;
estando en el mundo, yacéis sepultados:
muy gran dolor siento, cuando esto contemplo.

Fin

- [11] Olvidemos los vicios que así nos prendieron:
no confiemos en vana esperanza,
temamos a Aquél que espigas y lanza,
azotes y clavos su sangre vertieron;
la su Santa Faz, herida, escupieron,

(19) En T. "cierto, a mi ver".

(20) En T. "Cota o Mena, con su gran saber".

(21) En T. "vide en lengua romana".

(22) En T. "ni en tusca, ni en griega, ni en la castellana".

(23) En T. "trae".

(24) En T. "a su".

vinagre con hiel fue su potación,
a cada costado consintió un ladrón;
nos lleve, le ruego, con los que'l creyeron (25).

2.2.4. [Prólogo] (26)

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dice aquel gran sabio Heráclito, en este modo: "Omnia secundum litem fiunt". Sentencia, a mi ver, digna de perpetua y recordable memoria. Y como sea cierto que toda palabra del hombre sciente está preñada, de esta se puede decir que, de muy hinchada y llena, quiere reventar, echando de sí tan crecidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría hartó fruto entre personas discretas. Pero, como mi pobre saber no baste a más de roer sus

-
- (25) Esta última estrofa que, sensiblemente modificada, -como puede comprobarse-, pasó, en unión de otras dos nuevas, a constituir un "fin", colocado, por tanto, a continuación del texto de la obra, fue aquí reemplazada por la siguiente:

"Oh damas, matronas, mancebos, casados!
notad bien la vida que aquestos hicieron,
tened por espejo su fin cual hubieron;
a otro que amores dad vuestros cuidados;
limpiad ya los ojos los ciegos errados,
virtudes sembrando con casto vivir,
a todo correr debéis de huir,
no os lance Cupido sus tiros dorados."

- (26) Esta pieza aparece sólo, como se ha dicho, en las ediciones de la Tragicomedia.

secas cortezas de los dichos de aquéllos que, por claror de sus ingenios, merecieron ser aprobados, con lo poco que de allí alcanzare, satisfaré al propósito de este perbreve prólogo. Hallé esta sentencia corroborada por aquel gran orador y poeta, Francisco Petrarca, diciendo: "Sine lite atque offensione nihil genuit natura parens": Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo. Dice más adelante: "Sic est enim, et sic propemodum universa testantur: rapido stellae obviant firmamento; contraria inuicem elementa conflagunt; terrae tremunt; maria fluctuant; aer quatitur; crepant flammae; bellum inmortale venti gerunt; tempora temporibus concertant; secum singula, nobiscum omnia". Que quiere decir: "En verdad así es, y así todas las cosas de esto dan testimonio: las estrellas se encuentran en el arrebatado firmamento del cielo, los adversos elementos unos con otros rompen pelea, tremen las tierras, ondean los mares, el aire se sacude, sueñan las llamas, los vientos entre sí traen perpetua guerra, los tiempos con tiempos contienden y litigan entre sí, uno a uno y todos contra nosotros". El verano vemos que nos aqueja con calor demasiado, el invierno con frío y aspereza; así que esto nos parece revolución temporal, esto con que nos sostenemos, esto con que nos criamos y vivimos, si comienza a ensoberbecerse más de lo acostumbrado, no es sino guerra. Y cuanto se ha de temer, manifiéstase por los grandes terremotos y torbellinos, por los naufragios e incendios, así celestiales como terrenales, por la fuerza de los aguaduchos, por aquel bramar de

truenos, por aquel temeroso ímpetu de rayos, aquellos cursos y recursos de las nubes, de cuyos abiertos movimientos, para saber la secreta causa de que proceden, no es menor la disensión de los filósofos en las escuelas, que de las ondas en el mar.

Pues entre los animales ningún género carece de guerra: peces, fieras, aves, serpientes; de lo cual todo, una especie a la otra persigue. El león al lobo, el lobo a la cabra, el perro a la liebre y, si no pareciese consejo de tras el fuego, yo llevaría más al cabo esta cuenta. El elefante, animal tan poderoso y fuerte, se espanta y huye de la vista de un suzuelo ratón y, aún de sólo oírle, toma gran temor. Entre las serpientes, el basilisco creó la natura tan ponzoñoso y conquistador de todas las otras, que con su silbo las asombra, y con su venida las ahuyenta y esparce, con su vista las mata. La vívora, reptil o serpiente enconada, al tiempo de concebir, por la boca de la hembra metida la cabeza del macho, y ella, con el gran dulzor, apriétale tanto que le mata y, quedando preñada, el primer hijo rompe las hijares de la madre, por do todos salen, y él, casi como vengador de la paterna muerte. ¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas?

Pues no menos disensiones naturales creemos haber en los pescados; pues es cosa cierta gozar la mar de tantas formas de peces, cuantas la tierra y el aire críen de aves y animales y muchas más. Aristóteles y Plinio cuentan maravillas de un pequeño pez llamado echeneis, cuanto

sea apta su propiedad para diversos géneros de lides. Especialmente tiene una, que si llega a una nao o carraca, la detiene, que no se puede menear, aunque vaya muy recio por las aguas; de lo cual hace Lucano mención, diciendo: "Non puppim retinens, Euro tendente rudentes, in mediis echeneis aquis": "No falta allí el pez dicho echeneis, que detiene las fustas, cuando el viento Euro extiende las cuerdas en medio de la mar". ¡Oh natural contienda, digna de admiración! ¡poder más un pequeño pez que un gran navío con toda la fuerza de los vientos!.

Pues si discurrimos por las aves y por sus menudas enemistades, bien afirmaremos ser todas las cosas criadas a manera de contienda. Las más viven de rapiña, como halcones, águilas y gavilanes. Hasta los groseros milanos in sultan dentro, en nuestras moradas, a los domésticos pollos, y debajo de las alas de sus madres los vienen a cazar. De un ave, llamada rocho, que nace en el indico mar de Oriente, se dice ser de grandeza jamás oída, y que lle va sobre su pico hasta las nubes, no sólo un hombre o diez, pero un navío cargado de todas sus jarcias y gente; y como los míseros navegantes estén así suspensos en el aire, con el meneo de su vuelo caen, y reciben crueles muertes.

Pues ¿qué diremos entre los hombres, a quien todo lo sobredicho es sujeto? ¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus envidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentamientos? ¿Aquel mudar de trajes, aquel derribar y renovar edificios, y otros muchos afectos di-

versos y variedades, que de esta nuestra flaca humanidad nos provienen?

Y pues es antigua querella, y visitada de largos tiempos, no quiero maravillarme, si esta presente obra ha sido instrumento de lid o contienda a sus lectores, para ponerlos en diferencias, dando cada uno su sentencia sobre ella, a sabor de su voluntad. Unos decían que era prolija, otros breve, otros agradable, otros oscura; de manera que cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a sólo Dios pertenece. Mayormente pues ella con todas las otras cosas que en el mundo son van debajo de la bandera de esta noble sentencia: "que aún la misma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad, hasta que blanquean las canas, es batalla". Los niños con los juegos, los mozos con las letras, los mancebos con los deleites, los viejos con mil especies de enfermedades pelean, y estos papeles con todas las edades. La primera los borra y rompe, la segunda no los sabe bien leer, la tercera, que es la alegre juventud y mancebía, discorda. Unos les roen los huesos que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haciéndola cuento de camino; otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya. Pero aquéllos para cuyo placer es todo desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria, para trasponer en luga-

res convenientes a sus autos y propósitos. Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? Que aún los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada auto, narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien escusada, según lo que los antiguos escritores usaron. Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias entre estos extremos, partí agora por medio la porfía y llaméla tragicomedia. Así que, viendo estas contiendas, estos dísenos y varios juicios, miré a donde la mayor parte acostaba, y hallé que querían que se alargase en el proceso de su deleite de estos amantes, sobre lo cual fui muy importunado; de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan extraña labor y tan ajena de mi facultad, hurtando algunos ratos de mi principal estudio con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición.

2.2.5. ["Incipit"] (27)

Síguese la comedia de Calisto y Melibea, compues-

ta en reprensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes.

2.2.6. "Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó" (28)

Pues aquí vemos cuan mal fenecieron
aquestos amantes, huyamos su danza,
amemos a Aquél que espigas y lanza,
azotes y clavos su sangre vertieron;
los falsos judíos su faz escupieron,
vinagre con hiel fue su potación
porque nos lleve con el buen ladrón
de dos que a sus santos lados pusieron.

No dudes ni hayas vergüenza, lector,
narrar lo lascivo que aquí se te muestra
que, siendo discreto, verás que es la muestra
por donde se vende la honesta labor
de nuestra vil masa con tal lamedor
consiente cosquillas de alto consejo
con motes y trufas del tiempo más viejo
escritas a vueltas, le ponen sabor.

Y así no me juzgues por eso liviano,
mas, antes, celoso de limpio vivir,
celoso de amar, temer y servir
al alto Señor y Dios soberano.
Por ende, si vieres turbada mi mano
turbias con claras mezclando razones,
deja las burlas que es paja y granzones
sacando muy limpio dentrellas el grano.

(27) Este "incipit", es común, prácticamente, en las dos versiones, sin más diferencia que en la segunda pone: "Síguese la Comedia o Tragicomedia".

(28) Este "fin" aparece sólo en las ediciones de la Tra-
gicomedia.

2.2.7. "Alonso de Proaza, corrector de la impresión AL
LECTOR"

La harpa de Orfeo y dulce armonía
forzaba las piedras venir a su son,
abría los palacios del triste Plutón,
las rápidas aguas parar las hacía,
ni ave volaba ni bruto pacía;
ella asentaba en los muros troyanos
las piedras e froga sin fuerza de manos,
según la dulzura con que se tañía.

Prosigue y aplica

Pues mucho mas puede tu lengua hacer,
lector, con la obra que aquí te refiero,
que a un corazón más duro que acero,
bien la leyendo harás licuescer;
harás al que ama amar no querer,
harás no ser triste al triste penado,
al que sin aviso, harás avisado,
así que no es tanto las piedras mover

Prosigue

No dibujó la cómica mano
de Nevio ni Plauto, varones prudentes,
tan bien los engaños de falsos sirvientes
y malas mujeres, en metro romano.
Cratino, Menandro y Magnes anciano
esta materia supieron apenas
pintar en estilo primero de Atenas,
como este poeta en su castellano.

Dice el modo que se ha de tener leyendo
esta comedia

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes,
a veces con gozo, esperanza y pasión,
a veces airado, con gran turbación;
finge leyendo mil artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón.

Declara un secreto que el autor encubrió en
los metros que puso al principio del libro

No quiere mi pluma ni manda razón,
que quede la fama de aqueste gran hombre,
ni su digna fama, ni su claro nombre

cubierto de olvido por nuestra ocasión;
por ende juntemos de cada renglón
de sus once coplas la letra primera,
los cuales descubren por sabia manera
su nombre, su tierra, su clara nación (29).

Describe el tiempo en que la obra se imprimió

El carro Febeo después de haber dado
mil y quientas vueltas en rueda,
ambos entonces los hijos de Leda
a Febo en su casa tenían posentado,
cuando este muy dulce y breve tratado,
después de revisto y bien corregido,
con gran vigilancia puntado y leído,
fue en Toledo impreso acabado (30).

-
- (29) Entre esta estrofa y la siguiente, la edición de Valencia, 1514, introduce la que a continuación se transcribe, precedida por el epígrafe "Toca como se debía la obra llamar Tragicomedia y no Comedia":

Penados amantes jamás consiguieron
De empresa tan alta tan pronta victoria
Como estos de quien recuenta la historia
Ni sus grandes penas tan bien sucedieron
Mas como firmeza nunca tuvieron
Los gozos de aqueste mundo traidor
Suplico que llores, discreto lector
El trágico fin que todos hubieron.

- (30) La edición de Valencia, 1514, hace preceder esta última estrofa del epígrafe "Describe el tiempo y lugar en que la obra primeramente se imprimió acabada, y en esto difiere notablemente de los demás que en el segundo verso introducen, bien el año en que se produjo la impresión de la edición de que se trate, o bien el de 1502, fecha de la que se supone data la primera edición de la Tragicomedia. En el último verso, todas, salvo alguna excepción que no es preciso aludir aquí, ponen el nombre del lugar en que radica la imprenta correspondiente. La modificación de esta edición tiene, por tanto, gran importancia porque alude a una de Salamanca no conocida, dando, además lugar a la duda de si se trataría de una edición de la Comedia o de la Tragicomedia.

SEGUNDA PARTE

EXPOSICIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 3

CONTRADICCIONES EN LAS PIEZAS PRELIMINARES

- 3.1. La discrepancia entre *carta* y acróstico, derivada de la pretensión de anonimato de la primera
- 3.2. Discrepancias entre las mismas piezas, en torno a la aportación a la obra de los dos "autores" citados en la *carta*. Significado de "acabar"
- 3.3. Contradicción en torno al tiempo de gestación de la obra: ¿elaboración reflexiva y demorada o precipitación?
- 3.4. La referencia al "*fin bajo que lo pongo*" y sus posibles implicaciones y contradicciones
 - 3.4.1. Oposición entre los conceptos "*fin bajo*" y "obra discreta"
 - 3.4.2. La expresión "*fin bajo*" en la *Tragicomedia* se refiere a los versos colocados a continuación de la obra, bajo la expresión "Concluye el autor"
 - 3.4.3. Aplicación de la deducción anterior a las ediciones de la *Comedia*
- 3.5. El "*fin bajo*" aludido en la *carta*
 - 3.5.1. Dos posibles soluciones
 - 3.5.2. Confirmación y primeras conclusiones
 - 3.5.3. Aplicación de las deducciones anteriores a la historia bibliográfica de la obra
- 3.6. Elección definitiva de "*fin bajo*". Razones para ello
- 3.7. Una respuesta para M. Marcel Bataillon
- 3.8. Otras razones para la elección de la segunda forma para el "*fin bajo*"
- 3.9. Conclusiones

¶ Concluye el autor aplicando
la obra al proposito porque la acabo.

Pues aquí vemos quan mal fenescieron
aquestos amantes: huygamos su dança
amemos a aquel que espinas y lança
açores: y clauos su sangre vertieron:
los falsos judios su haz escupieron
vinagre con hiel fue su potacion
porque nos lleue con el buen ladron
de dos que a sus santos lados pusieron.

¶ No dudes ni ayas verguença lector
narrar lo lasciuo que aqui se te muestra
que siendo discreto veras que es la muestra
por donde se vende la honesta lauor:
de nuestra vil massa con tal lamedor,
consiente corquillas de alto conscio
con mores y trufas del tiempo mas viejo
escriptas abueltas le ponen sabor.

¶ Y assi no me juzgues por esto liuiano
mas antes zeloso de limpio biuir
zeloso de amar / temer / y seruir
al alto señor y dios soberano:
por ende si vieres turuada mi mano
turuias con claras mezclando razones
dexas las burlas que es paja y grançones
facando muy limpio dentrellas el grano.

3. LAS CONTRADICCIONES DE LAS PIEZAS PRELIMINARES

3.1. LA DISCREPANCIA ENTRE CARTA Y ACRÓSTICO, DERIVADA DE LA PRETENSIÓN DE ANONIMATO DE LA PRIMERA

Al ponderar la importancia de las piezas preliminares, como únicos elementos válidos para encarar el problema de la autoría, se recalcó ya esta manifiesta contradicción entre el pretendido anonimato de la carta:

"y pues él [el antiguo autor] con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inventar, celó su nombre, no me culpéis si en el fin bajo que lo pongo no expresare el mío"

y lo tremendamente explícito de los versos que siguen a esa carta, cuyo acróstico proporciona no solamente el nombre y el apellido de Rojas, sino también su graduación académica y el lugar de su nacimiento, pareciendo con ello querer evitar cualquier duda en su posible identificación.

Se trata de una cuestión en la que, por supuesto, reparó inmediatamente la mayoría de los críticos:

Menéndez Pelayo achaca este deseo de "envolver su nombre en el laberinto de los acrósticos" al

escrúpulo, bastante natural, de no cargar él solo con la paternidad de una obra impropia de sus estudios de legista, y más digna de admiración como pieza de literatura que recomendable como buen ejemplo ético, salvo las intenciones de su autor, que tampoco están muy claras (1).

De todas formas, el propio D. Marcelino reconoce acto seguido que:

[esta explicación] acaso no cuadra con la gran libertad de ideas y de lenguaje que reinaba en Castilla a fines del siglo XV.

Cejador y Frauca, en su conocidísima edición de la obra, y en una nota en que, a pie de página, comenta el correspondiente párrafo de la carta, señala:

quiere decir que pone en mal lugar al autor publicando su obra del primer auto, por lo menos para con esas detractoras lenguas, y por eso tampoco quiere poner su nombre como continuador. ¡Y con todo eso lo pone en los acrósticos! ¡Y luego en los versos del final Proaza declara cómo en ellos ha de leerse el nombre del autor, que el mismo autor dice aquí no querer expresar! (2).

Las conclusiones que de ello extrae constituyen un auténtico alegato contra todas las piezas preliminares, a las que acusa de falsedad:

Todo ello, *carta*, acrósticos y versos finales salieron por vez primera en la edición de Sevilla de 1501, hecha por Proaza (3). Dándose él por autor de esos versos finales, a él han de atribuirse los acrósticos, la *carta* y este enredo de no querer expresar lo que luego expresa.

Para el hispanista francés Foulché-Delbosc esta contradicción parece responder a unas motivaciones que hoy día podríamos definir como de carácter comercial o de autopropaganda:

En resumen, tenemos la convicción de que *la carta a un amigo* usa de una simple estratagema, destinada, sea a satisfacer, sea a picar, la curiosidad de los lectores (4).

Finalmente, para no hacer interminable este muestrario de opiniones, diremos que Lida de Malkiel busca la justificación de todo ello en determinadas costumbres literarias:

el hecho de callar Fernando de Rojas su nombre y dejarlo asomar luego en el acróstico, lejos de constituir la ocurrencia insólita y casi sinies-

tra que se ha antojado a los críticos de nuestros días, es una práctica medieval frecuente en imitadores y refundidores para dar a conocer su incompleta autoría, y frecuente también en autores que escriben para un estrecho círculo literario a quien su nombre no es desconocido, circunstancias ambas que cuadran notablemente con lo que se sabe de Rojas (5).

Acabamos de presentar opiniones de carácter muy diverso, debidas a figuras de indudable prestigio, que han dedicado muchas horas al tema que nos ocupa; sin embargo, como en tantas otras ocasiones, la cuestión queda muy lejos de poderse considerar zanjada.

Pese a las aclaraciones de Lida de Malkiel, la contradicción subsiste, ya que no se trata de la simple existencia de unos *versos acrósticos* que den a conocer la incompleta autoría de Rojas, sino de que el contenido de ese *acróstico* entra en palmaria contradicción con la *carta* que los presenta y anuncia. Desde este punto de vista, parecen más honradas y consecuentes las otras opiniones que tratan, aunque de manera mas bien intuitiva, de interpretar las causas de tal anomalía, que no la de ella, que da impresión de pretender obviarla, mediante lo que pudiéramos definir como "una erudita salida por la tangente".

Nada satisfechos con el perceptible "encogimiento de hombros" ante el problema planteado del ilustre polígrafo santanderino, ni con el furibundo anatema de D. Emilio Cejador, o la justificación a todo trance de la Sra. Lida de Malkiel (pese a su apariencia de broma, la opinión de M. Foulché-Delbosc nos parece en este caso la más ajustada, *vid. apartado 9.9.*), dejamos momentáneamente la cuestión en suspenso para volverla a tomar, dentro de muy

poco, cuando hayamos hecho algunas reflexiones sobre la segunda de las grandes contradicciones existentes entre la *carta* y el *acróstico*, y otras que afectan solamente al primero de estos documentos.

3.2. DISCREPANCIAS ENTRE LAS MISMAS PIEZAS, EN TORNO A LA APORTACIÓN A LA OBRA DE LOS DOS "AUTORES" CITADOS EN LA CARTA. SIGNIFICADO DE "ACABAR"

Si La Celestina hubiese aparecido acompañada solamente por los *versos acrósticos*, lo único que sabríamos es que el Bachiller Fernando de Rojas había "acabado" la Comedia de Calisto y Melibea y toda la polémica entablada en torno a la cuestión de la autoría de la obra habría quedado reducida a intentar deslindar la entidad de ese "acabado". Vamos, por tanto, a definir este término con la mayor exactitud posible.

Según el Diccionario de Covarrubias, ACABAR es:

"perfeccionar, dar fin a alguna cosa [...] Díjose de la palabra *capit*, que en catalán vale cabeza; la P se vuelve en B, *cab*, y se pierde la T. Y de la palabra *cab* se forma el verbo acabar, que es dar cabeza y perfección a la cosa; está tomada la metáfora de los escultores, que habiendo de hacer una estatua, la desbastan primero y van formando sus miembros, y lo postrero que perfeccionan es la cabeza; o de la palabra *cabo*, que vale fin, como le responde el verbo latino *finire*[...] *vide Cabo*."

"CABO: Es el fin de toda cosa, de donde se formó el verbo acabar, por dar fin a una cosa y perfeccionarla. Díjose del nombre latino *caput*, cabeza; y porque en la arquitectura y materia de edificar se empieza por los cimientos y lo postrero es el remate y lo más alto de la fábrica, aquel es el

cabo de ella y la cabeza, como está en el hombre sobre los demás miembros. Y los pintores llaman acabar una pintura cuando la tienen perfeccionada [...] llevar las cosas a cabo, continuarlas hasta darles fin."

El Diccionario de Autoridades confirma, en general, estas mismas ideas:

"ACABAR: Poner fin, terminar, concluir y dar la última mano a una cosa, como acabar la casa, la obra o el libro [...] asimismo vale rematar, terminar, y así se dice la espada acaba en punta, la pirámide y otras cosas [...] En la pintura es dar segunda mano para perfeccionar el bosquejo."

Finalmente podemos señalar que, según la Sra. Lida de Malkiel:

El profesor M.H. Singleton, en nota a su traducción de *la Celestina*, Madison, 1958, págs. 257 y sigs., estudia el vocablo "acabar" empleado, según se ha visto, en la carta de "El autor a un su amigo", en las coplas y en el acróstico, y aunque simpatiza más con la acepción "dar perfección, pulir" que con la acepción "dar término, concluir", admite que la más antigua traducción de *la Celestina*, esto es, la italiana de Alfonso Ordóñez, 1506, vierte siempre *fornia*, "dar término, concluir" (6).

De acuerdo con estas extensas y expresivas citas, deducimos dos únicos valores para la palabra "acabar". Por una parte, continuar una cosa hasta darle fin, pero con una matización importante en cuanto a sus dimensiones, si tenemos en cuenta los ejemplos que ilustran las definiciones. Según ellos, el "acabado" no se relaciona nunca con la mayor proporción de una cosa, sino, por el contrario, con una pequeña parte de ella: la cabeza del hombre con relación a su cuerpo; el remate o lo más alto de una fábrica respecto al conjunto de la construcción; la punta de la espada o de la pirámide frente a todo el resto de su materia. Diríase, a la luz de tales comparaciones que

la proporción de lo que constituya el "acabado" no puede ir más allá que la quinta o la sexta parte de la materia total.

El otro significado "perfeccionar" tiene un valor más inmaterial aún; para llevarlo a cabo puede ser suficiente con dar ligeros retoques a la obra incompleta, según se desprende del ejemplo de la pintura.

A la vista de todas estas consultas, parece legítimo concluir que en la hipótesis expuesta al comienzo de este apartado, es decir, si no hubiese existido la *carta*, la porción de la producción literaria de la obra que la crítica habría atribuido al Bachiller Fernando de Rojas sería mínima; para unos, los partidarios de la acepción "dar perfección, pulir" habría sido un simple refundidor; para otros, los que prefirieran el significado "dar término, concluir" no sería, seguramente mucho más que el autor de los dos o tres últimos autos de la *Comedia*, es decir de aquellos en que, según común opinión, se altera el ritmo de la obra, dando paso a la aceleración que consuma la tragedia.

Estas conclusiones quedan, sin embargo, claramente desmentidas por el párrafo final de la *carta*:

"Y porque conozcáis donde comienzan mis mal dadas razones, acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto donde dice "Hermanos míos", etc. (7)"

No puede, por tanto, pensarse, si nos atenemos a él, que el significado de la palabra "acabar", tal como lo concibe el "autor", tenga nada que ver con el deducido

de las acepciones y ejemplos que nos proporcionan los diccionarios de Covarrubias y de Autoridades, ni mucho menos aún con las preferencias del Dr. Singleton, porque aquí no existe el más mínimo atisbo de ambigüedad: el "primer autor" produjo el primer auto y el continuador, o sea el Bachiller Fernando de Rojas, los quince restantes.

Porque, además, como es notorio, el párrafo inmediatamente anterior al transcrito presenta los versos como una continuación de la *carta* y producto de una misma mano, como indica la utilización de la primera persona del singular en el párrafo que a continuación se transcribe:

"Para disculpa de lo cual todo, no solo a vos, pero a cuantos lo leyesen, ofrezco los siguientes metros."

Finalmente, por si este nexo de unión entre ambas piezas no fuera suficiente, ambas van precedidas por sendos epígrafes que vinculan su redacción a un único autor, aunque el nombre del mismo no se haga explícito en tales epígrafes:

"El Autor a un su amigo"

"El Autor, escusándose de su yerro en esta obra que escribió contra sí arguye y compara"

De todas formas, aunque este conjunto de circunstancias nos lleve a la inevitable conclusión que de manera tan reiterada acabamos de formular, aún subsiste el hecho innegable de que ambas piezas, si bien presentadas en estrecha relación y como debidas a la misma mano, ofrecen las patentes contradicciones que hemos resaltado en este epígrafe y en el anterior, y ello nos impele a no confor-

marnos con la constatación simple de ellas, sino a intentar la búsqueda de su explicación racional.

El curso para ello habrá de ser sinuoso y nos obliga, de momento, a dejar las cosas en suspenso y a proseguir el examen de la *carta*, sobre todo en su parte final en la que descubriremos nuevas contradicciones y, en este caso, entre partes de un mismo texto.

3.3. CONTRADICCIÓN EN TORNO AL TIEMPO DE GESTACIÓN DE LA OBRA: ¿ELABORACIÓN REFLEXIVA Y DEMORADA, O PRECIPITACIÓN?

La alternativa enunciada en forma interrogativa en el epígrafe es consecuencia de la confrontación entre los dos párrafos de la carta que transcribimos a continuación y que juzgamos contradictorios e incompatibles:

"asaz veces retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y mi juicio a volar, me venía a la memoria no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra [...]. Y como mirase su primor, su sutil artificio [...] leílo tres o cuatro veces, y tantas cuantas mas lo leía, tanta más necesidad me ponía de releerlo [...] y en su proceso nuevas sentencias sentía."

"asimismo pensarían que no quince días de unas vacaciones, mientras mis socios en sus tierras, en acabarlo me detuviese [...] pero aún más tiempo y menos acepto."

En el primero de ellos se percibe un largo proceso de meditación, de reposo, de estudio. El autor se inspira en su precedente, analiza su estilo y planifica su continuación, sin perder de vista el "fin ejemplar" que

debe quedar patente en el conjunto. El segundo, por el contrario, implica precipitación, vacilación, recelo -por otra parte plenamente justificado- de que nadie va a creer la historia de que tal obra haya podido ser escrita en quince días de unas vacaciones. Este segundo párrafo ha desazonado profundamente a los críticos. Así Menéndez Pelayo, por ejemplo, decía:

¿Quién puede creer, por muy buena voluntad que tenga, que *quince* actos de la *Celestina* primitiva, es decir, más de las dos terceras partes de la obra, hayan sido escritas ni por un estudiante, ni por un letrado, ni por nadie, en *quince días* de vacaciones, cuando hasta por la extensión material parece imposible, y lo parece mucho más si se atiende a la perfección artística, a la madurez y reflexión con que todo está concebido y ejecutado, sin la menor huella de improvisación, ligereza ni atolondramiento. ¿Qué especie de ser maravilloso era el bachiller Fernando de Rojas, si hemos de suponerle capaz de semejante prodigio, inaudito en la historia de las letras? (8).

D. Marcelino, como vemos, no plantea la cuestión en los mismos términos que nosotros; él no ha advertido -o no ha considerado necesario tenerla en cuenta- la contradicción existente en la propia carta. Simplemente se limita a rechazar, y de manera harto convincente, el segundo de los párrafos antes transcritos, pero su argumentación principal: "la madurez, la reflexión con que todo está concebido y ejecutado, sin la menor huella de improvisación, ligereza, ni atolondramiento..." encaja perfectamente en esa especie de retrato que el autor de la carta hace de sí mismo: "asaz veces retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y mi juicio a volar...".

Su conclusión, por tanto, es un rechazo a la tota

lidad del documento:

"Toda la narración tiene visos de amañada"... (8)

opinión que, por lo que acabamos de poner de manifiesto, no compartimos plenamente porque todas las contradicciones que hemos resaltado hasta ahora, y algunas más que seguiremos observando, están en su parte final. Que nosotros sepamos, jamás se han formulado objeciones concretas y serias a la primera mitad de la carta, ni nosotros encontramos motivos para poder hacerlas.

Por eso quizás, además de por su no disimulada tendencia a contradecir en todo las opiniones de Menéndez Pelayo, la Sra. Lida de Malkiel refuta en los siguientes términos la imputación de falsedad hecha a la carta:

Muchos críticos, juzgando inverosímil que un joven (como debía de serlo Fernando de Rojas cuando acometió su tarea) pudiera escribir tal obra y en tal plazo, han tratado de impostura toda la carta [...] algunas comedias humanísticas del siglo XV -género íntimamente relacionado con *La Celestina*- ofrecen curiosos paralelos a la declaración citada [...] A la luz de tales paralelos, la declaración de "El autor a un su amigo" no parece mentira del editor -cuyo fin, por lo demás, no es nada claro-, antes bien coincide con una postura convencional que se propone rebajar modestamente el valor de la obra (9).

Pero, como podemos comprobar, aparte de la inseguridad de juicio que implica el reconocimiento de que el fin del editor no le parece nada claro, hace abstracción del argumento principal de D. Marcelino: la madurez y la perfección, además de la extensión, extremos en que nuestra *Celestina* se sitúa a considerable distancia de esas comedias humanísticas que cita a título de ejemplo, como ella misma pone de manifiesto en otra parte de su obra.

Así, en las páginas 49 y 50 se expresa en estos términos:

Interesa especialmente el cotejo entre *la Celestina* y la coetánea o casi coetánea *venexiana*, por ser ambas, a mi ver, tentativas independientes de llevar a la lengua vulgar el género humanístico, con curiosas coincidencias frente a sus congéneres latinas. Una es la *extensión*; aunque las comedias humanísticas tienen acción lenta comparada con la de la comedia romana, todas, salvo la frondosa *Comedia sine nomina*, son bastante breves [...]. No sorprende [...] el pasmo de los lectores de hoy ante lo moderno de *la Celestina* [...] por su evocación de ambiente, por la madurez psicológica de sus caracteres, por su violencia pasional [...]. De lo que no cabe duda es de la filiación de *la Celestina* [...] es una comedia humanística, *realización plena* de su olvidado género y, como tal, *infinitamente superior* a todas las demás muestras conocidas.

Juicios, como vemos, coincidentes con los de Menéndez Pelayo, aunque no haya querido tenerlos en cuenta en el momento de su refutación, en los términos anteriormente transcritos.

Queda así demostrado que esta parte final de la carta parece efectivamente "amañada". Vamos a presentar otro significativo ejemplo.

3.4. LA REFERENCIA AL "FIN BAJO QUE LO PONGO" Y SUS POSIBLES IMPLICACIONES Y CONTRADICCIONES

3.4.1. Oposición entre los conceptos "fin bajo" y "obra discreta"

En este caso, la contradicción afecta a dos expresiones bastante próximas de esa parte final de la carta objeto, por el momento, de todas nuestras reflexiones, va-

mos, pues, a detenernos en la confrontación de los dos si guientes párrafos que, como puede advertirse, son consecutivos:

"Y pues él [el primer autor] con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprender que a saber inventar, celó su nombre, no me culpéis si en el fin bajo que lo pongo no exprese el mío."

"Mayormente que, siendo jurista yo, aunque obra discreta, es ajena de mi facultad."

En relación con estos dos párrafos, y en su edición ya citada de la obra, don Emilio Cejador hizo los si guientes comentarios:

En el fin bajo que lo pongo; aquí bajo no puede ser más que adjetivo, por abyecto, despreciable, pues, como adverbio, es barbarismo, hoy muy usado, que no conocieron los clásicos...

Obra discreta. Si lo es, ¿cómo con ella pone al autor en un fin bajo, esto es, ruin, despreciable?

Tales comentarios, independientemente de su tono exagerado y despectivo, ofrecen una evidente racionalidad, máxime teniendo en cuenta que, si bien la expresión "obra discreta" no encierra hoy en día un carácter excesivamente laudatorio, ello se debe al desgaste semántico del idioma. El Diccionario de Autoridades nos proporciona una idea mucho más elevada, al dar las siguientes acepciones para "discreto":

cuerto y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas y darle a cada una su lugar. Se llama también al que es agudo y elocuente, que discurre bien en lo que habla o escribe. Se extiende figuradamente a las acciones, hechos o dichos con prudencia, oportunidad o agudeza.

Evidentemente, no hay más remedio que dar la razón a D. Emilio Cejador, si es que se interpretan las co-

sas como él lo hizo, porque constituye una flagrante contradicción calificar una cosa como baja (ruin, despreciable, según él nos aclara y el diccionario confirma) y, justamente dos líneas más abajo, como obra discreta, teniendo en cuenta el alcance de esta calificación en aquella época.

3.4.2. La expresión "fin bajo", en la Tragicomedia se refiere a los versos colocados a continuación de la obra bajo el epígrafe "Concluye el autor"...

La contradicción puede deshacerse únicamente -y a ello responde el subrayado del párrafo anterior- si pensamos que cada calificación pueda referirse a una cosa distinta. Ahora bien, el concepto de "obra discreta" sólo puede ser aplicado al conjunto resultante de haber prolongado la parte correspondiente al "primer autor", es decir, al conjunto de la obra, tal como quedó tras el añadido del autor de la carta, porque así se desprende necesariamente del análisis de lo que en esta pieza se dice:

"mayormente que, siendo jurista yo, aunque obra discreta, es ajena de mi facultad, y quien lo supiere diría que no por recreación de mi principal estudio, del cual yo más me precio, como es la verdad, lo hiciese; antes distraído de los derechos, en esta nueva labor me entremetiese."

Entonces ¿cabe alguna posibilidad de que la expresión "fin bajo" pueda referirse a algo distinto a la continuación de la obra?

Si no conociésemos las ediciones de la Comedia,

evidentemente sí. Ese "fin bajo" está muy claramente incluido en la Tragicomedia en esas tres octavas de arte mayor que van precedidas por el epígrafe

"Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó."

Porque; no es exactamente lo mismo concluir que dar fin o poner fin? ¿No es mucho más exacto aplicar el calificativo de bajas (= ruines o despreciables) a estas estrofas que al conjunto de los autos II-XVI o II-XXI, según la versión de que se trate? ¿No constituye efectivamente la materialización de una disculpa el hecho de dar a conocer el propósito por el que acabó la obra? ¿No es, en fin, el propio autor el que, según el rótulo, pone este fin o conclusión?.

Por último, si nos atenemos al significado literal de la expresión "*no me culpeis si en el fin bajo que lo pongo no expresare el mío*" ¿No es precisamente en unos versos colocados a modo de "fin" donde podría expresarse, o no, el nombre del autor con mucha mayor propiedad, desde luego, que en el propio contexto de la obra?.

No debemos olvidar que el hecho de dar a conocer su nombre en unos versos colocados a menudo al final de la obra, era una práctica medieval frecuente, utilizada por imitadores o refundidores, o para testimoniar su incompleta autoría. Así lo afirma la Sra. Lida de Malkiel (5) quien en la nota nº 5 de la misma página ilustra sus palabras con los siguientes ejemplos:

Itallicus, al principio y al fin de la *Illias latina*; *Conradus*, al final del tratado *De disciplina scholarium*, puesto a nombre de Boecio [...];

Jean Renart al final de sus poemas *Escoufle* y *Guillaume de Dôle* [...]; Jakemes, al final de *Le roman du Castelain de Couci e de la Dame de Fayel* [...] Jean Bras-de-Fer, quien entre los siglos XIII y XIV compone *Pamphile et Galatle*, versión libre del *Pamphilus* (10), esconde su nombre, el de su ciudad y el de su mecenas en un largo acróstico, distribuido entre el comienzo y el fin del poema, ofreciendo a la vez (VS. 35-56) la clave para descifrarlo. H.J. Chaytor, *From script to print*, Cambridge, 1950, pág. 124, observa que los refundidores tardíos de los cantares de gesta franceses firman sus trabajos con acróstico o anagrama.

Siendo, por tanto, tan usual y conocida esta costumbre, parece legítimo concluir que a la expresión "no me culpéis si en el fin bajo que lo pongo no expresare el mío" deba atribuírsele el siguiente significado: "no me culpéis si en los versos que pongo a modo de fin no expreso, como es costumbre, mi nombre".

3.4.3. Aplicación de la deducción anterior a las ediciones de la Comedia

Naturalmente, todas estas deducciones no son, de momento, mas que auténticos "castillos en el aire" porque, si bien es verdad que ese "fin bajo" se encuentra en la Tragicomedia, no ocurre lo mismo en las ediciones de la Comedia.

No nos demos por vencidos, sin embargo, fijemos nuestra atención en la primera de las tres estrofas de ese "fin bajo" de la Tragicomedia:

"Pues aquí vemos cuan mal fenecieron
aquestos amantes, huyamos su danza,
temamos a Aquél que espinas y lanza

azotes y clavos su sangre vertieron;
los falsos judíos su faz escupieron,
vinagre con hiel fue su potación
porque nos lleve con el buen ladrón
de dos que a sus santos lados pusieron."

Es de sobra conocido y notorio que esta estrofa
no es más que una modificación de la que cerraba los ver-
sos acrósticos en las ediciones de la Comedia:

"Olvidemos los vicios que así nos prendieron:
no confiemos en vana esperanza,
temamos a Aquél que espigas y lanza,
azotes y clavos su sangre vertieron;
la su Santa Faz, herida, escupieron,
vinagre con hiel fue su potación,
a cada costado consintió un ladrón;
nos lleve, le ruego, con los que'l creyeron."

¿Qué significado tienen esta trasposición, y esta
manipulación?. La pregunta ha sido formulada frecuentemen-
te sin que nadie, que sepamos, le haya encontrado respues-
ta. Nosotros creemos poder proporcionarla, aunque ahora
lo haremos solo de manera parcial. Podemos suponer que
estas tres estrofas fueron creadas, precisamente, para ma-
terializar ese "fin bajo" anónimo que pregona la carta
porque al revisar y ampliar su obra, Rojas se dio cuenta
de que había dejado de cumplir la promesa formulada en
ella. Es de hacer notar que la existencia real de un "fin
bajo" anónimo, aunque desvirtuada por la aparición del
nombre en los acrósticos, restablece, en el sentido abso-
lutamente literal, la veracidad de la carta. Evidentemen-
te, "el autor" no incluye su nombre en ese fin bajo, aun-
que sí lo haga en otro lugar. La razón de la trasposición,
que también existe, es aún pronto para darla, porque an-
tes hay que llegar a otras conclusiones que la hagan inte-
ligible y evidente. La de la manipulación, en fin, puede

ser doble:

- En primer lugar, para borrar las huellas del acróstico; no parecería muy lógico que también aquí las primeras letras de cada verso permitieran leer en vertical ONTALVAN, como en la nueva undécima estrofa del acróstico.
- En segundo lugar, quizás, para poner más en evidencia el carácter de "ejemplo" que se quería dar a la obra: ("Pues aquí vemos cuan mal fenecieron / aquellos amantes, huyamos su danza") y también para afirmar más la postura antijudía y por lo tanto ortodoxamente cristiana (aunque fuera converso, o quizá por eso mismo) de Fernando de Rojas: ("los falsos judíos su faz escupieron"...).

Pero lo que sí debemos hacer ahora es poner toda nuestra atención en estas dos significativas cuestiones:

- 1ª nuestra suposición de que las tres estrofas fueran hechas fundamentalmente para materializar el "fin bajo" anunciado en la carta,
- 2ª la constatación de que para hacerlas se ha extraído una que formaba parte de los versos acrósticos, porque la consideración de ellas nos permite o incluso nos fuerza a deducir:

- a) Si nuestra suposición 1ª es cierta y la carta con esa expresión "fin bajo" quiso hacer referencia a unos versos finales, estos tuvieron necesariamente que existir en el momento de la publicación de la Comedia porque la carta aparece en dos ediciones de

ésta: Toledo 1500 y Sevilla 1501, aunque dichos versos no se imprimieran por causas que desconocemos. Sin embargo, no podemos dejar de tener muy en cuenta -ya lo discutiremos- la posibilidad de que esos versos finales aparecieran en la edición de Burgos 1499 (?), cuya página final que es donde tendrían que haber sido incluidos al ser un "fin", no se ha conocido nunca completa.

- b) La constatación 2^a nos lleva a pensar, por asociación de ideas, en la posibilidad de que en las ediciones de Toledo y Sevilla se pueda haber dado el paso contrario, es decir, que los versos que pudieron constituir este "fin bajo" (hubieran sido, o no, publicados ya en la edición de Burgos 1499 (?)) quedasen en las dos siguientes embebidas en los versos acrósticos.

El hallazgo de tal "fin bajo" que debe ser encontrado en el conjunto de los actuales versos acrósticos, en virtud de la anterior deducción, si puede demostrarse de manera convincente, sería la constatación palpable de la certeza de las conclusiones de este epígrafe, y, por ello, antes de cerrarlo, vamos a determinar las condiciones ideales que dichos versos tendrían que cumplir para considerar demostrada su existencia:

- Abarcar un número exacto de estrofas.
- Tener sentido completo, tanto en lo que se refiere a la lectura en vertical de las primeras letras de cada verso, como en el contenido global de estos.

- Dar una lectura acróstica anónima, para concordar con la carta.
- Ser aptos para constituir un "fin" de la obra o, al menos, que no exista ninguna circunstancia que indique imposibilidad de ir colocado a continuación de ella.

Todo ello teniendo en cuenta que estamos enumerando unas condiciones ideales de evidencia, porque no podemos dejar de tener en cuenta la circunstancia de que al pasar de los acrósticos de la Comedia al "fin bajo" de la Tragicomedia, la estrofa en cuya consideración nos hemos basado fue sustancialmente reformada.

3.5. EL "FIN BAJO" ALUDIDO EN LA CARTA

La verdad es que la operación de búsqueda de un grupo de versos que reuniera tales condiciones, que así enunciada parece casi una auténtica "misión imposible" no resultó demasiado difícil, estaba ya hecha de antemano, hasta el punto de que su hallazgo constituyó realmente el punto de arranque de toda la teoría. La existencia de ese "fin bajo", de ese "acróstico reducido", como lo denominamos entonces, había sido puesta ya de manifiesto por María Remedios Prieto y por el firmante de esta tesis en la obra a la que hemos aludido en el capítulo I.

3.5.1. Dos posibles soluciones

Llegamos a ello partiendo de ciertas diferencias que advertimos en las consonancias de las distintas estrofas. Debemos admitir que entonces no nos dimos cuenta de que no era una sola, sino dos, las posibilidades que se nos ofrecían de entresacar, de toda la serie, otros conjuntos acrósticos más pequeños que reunieran las condiciones apuntadas:

- Primera posibilidad: estrofas 5, 6 y 7

[5] Como el doliente que píldora amarga
O huye, o recela, o no puede tragar,
Métenla dentro de dulce manjar:
Engañase el gusto, la salud se alarga;
Desta manera la pluma se embarga
Imponiendo dichos lascivos, rientes,
Atrae los oídos de penadas gentes:
De grado escarmientan y arrojan su carga.

[6] Este mi deseo cargado de antojos
Compuso tal fin que el principio desata:
Acordó de dorar con oro de lata
Lo más fino oro que vio con sus ojos
Y encima de rosas sembrar mil abrojos;
Suplico, pues, suplan discretos mi falta,
Teman groseros y en obra tan alta
O vean y callen, o no den enojos.

[7] Yo vi en Salamanca la obra presente,
Movíme a acabarla por estas razones:
Es la primera, que está en vacaciones,
La otra que oí su inventor ser sciente
Y es la final ver ya la más gente
Buelta y mezclada en vicios de amor;
Estos amantes les pondrán temor
A fiar de alcahueta ni de mal sirviente.

Como podemos comprobar, estas tres estrofas reúnen las condiciones apuntadas y explican la gestación completa de la obra, concordando con la carta -en su anuncio de anonimato-, si bien completan algo la información contenida en aquélla. Su acróstico ofrece simplemente el tí-

tulo que, desde su origen, llevó La Celestina:

COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA

- Segunda posibilidad: estrofas 4, 5, 6 y 7, es decir,
las mismas anteriores, pero haciéndolas preceder de
la n° 4:

[4] Si bien discernís mi limpio motivo,
A cual se adereza de aquestos extremos,
Con cual participa, quien rige sus remos
Amor apacible o desamor esquivo,
Buscad bien el fin de aquesto que escribo,
O del principio, leed su argumento;
Leedlo y veréis que, aunque dulce cuento,
Amantes que os muestra salir de cativo.

El acróstico, en este segundo caso, permite leer:

SACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA.

3.5.2. Confirmación y primeras conclusiones

Hemos llegado, por tanto, al "desideratum", a la confirmación plena de todas las hipótesis que habíamos formulado. Cualquiera de estos dos grupos de estrofas cum plen a la perfección los requisitos y la función del fin bajo que esperábamos encontrar. Si los analizamos bien, veremos que podrían responder adecuadamente al epígrafe "Concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la acabó" porque también en ellos (y solamente en ellos dentro de todo el conjunto de los acrósticos) se ofrecen las razones de haber emprendido esta actividad.

Por su carácter de acrósticos, siguen la costumbre medieval de los imitadores, continuadores o refundido

res, acreditada por la cita de la señora Lida de Malkiel transcrita en el apartado 3.4., si bien se desvía de dicha costumbre en ser anónimos; por eso el autor lo advierte así en la carta y da las razones de su decisión. Finalmente, se ajustan exactamente a las precisiones de la carta que, de esta manera, nos proporciona dos evidencias también contradictorias:

1° Que es mucho más auténtica de lo que se ha venido admitiendo hasta ahora: si ofrece un "fin bajo" anónimo, éste, como vemos, existió indudablemente; otra cosa distinta es que la prolongación, por delante y por detrás, de ese "fin bajo", explicitando el grado académico, el nombre y el lugar de nacimiento del Bachiller Fernando de Rojas, la hicieran falsa "a posteriori".

2° Que, en cambio, no puede haber ninguna duda de que en cierta medida está "amañada" como sugería Menéndez Pelayo, porque, como ya intuyera en su día el famoso librero Salvá, aunque partiendo de otro supuesto (11) la frase "para disculpa de lo cual todo, no sólo a vos, pero a cuantos lo leyeren ofrezco los siguientes metros" no pudo figurar en ella hasta que no se decidió prolongar el "fin bajo" y cambiarlo de sitio, aunque a este respecto caben otras dos soluciones:

a) Que esta frase existiera aunque ligeramente distinta, brindando la lectura "ofrezco ese fin en metros" en vez de "ofrezco los siguientes me-

tros", y esta es, realmente, la hipótesis que nos parece más aceptable, aunque no encontremos más razón a la vista que la consideración de la costumbre que vamos adivinando en Rojas de hacer modificaciones de la menor entidad posible.

- b) Que el conjunto *carta* - "*fin bajo*" fuese seguido, con la primera completa, pero situado todo el conjunto al final del libro.

3.5.3. Aplicación de las deducciones anteriores a la historia bibliográfica de la obra

¿Cómo puede encajarse este descubrimiento dentro del esquema conocido de las vicisitudes de la obra? lo más probable y razonable parece lo siguiente: La primera edición de La Celestina es, casi con seguridad, la de Burgos de 1499 (?); la verdad es que, como veremos, esta es la opinión mayoritaria de los expertos, aunque existan discrepancias significativas. Esta edición, que, según esos mismos expertos, no pudo contener en sus primeras (o primera, si sólo falta una) páginas todas las piezas preliminares (lo que examinaremos detalladamente) sí pudo, quizás, dar cabida a la *carta*, máxime si consideramos que la versión que de ella nos ha llegado puede tener alguna interpolación y que la original sería algo más breve. Lo que también pudo llevar es el "*fin bajo*" ya que en la última página, de la que sólo se conoce una copia de la di-

visa del impresor que seguramente llevó, existe un espacio libre de cerca de página y media que nadie, en realidad, ha sabido decir con qué pudo estar ocupado.

Publicada así la obra, con carácter estrictamente anónimo, tuvo un éxito muy superior al calculado por su "autor" (esta afirmación de su éxito es una evidencia pura derivada de sus múltiples reimpresiones) y, a la vista de ello, Fernando de Rojas no resistió la tentación de darse a conocer, convirtiendo el "*fin bajo*" anónimo en un acróstico bien explícito.

Con ello, si bien dio lugar a las contradicciones entre *carta* y acrósticos de que tan detalladamente nos hemos ocupado en los anteriores epígrafes, esta circunstancia no alcanzaría entonces el efecto sorprendente que nos produce ahora, porque la misma existencia de una primera edición anónima, haría que algunos conocieran la secuencia del proceso, por haber visto esta edición y otros, simplemente, por saber la historia "de oídas" ¿Qué de particular podría tener que Rojas ampliase unos versos que, por el mero hecho de hacerlo públicamente y sin protestas de nadie, debían suponerse suyos?.

Nosotros, que vivimos cinco siglos después, carecemos naturalmente de esta información oral y además sufrimos la desgracia de que la primera edición nos haya llegado en ejemplar único, a falta, precisamente, de las hojas que, de ser cierta nuestra hipótesis, hubieran, si no aclarado, sí, al menos aliviado el misterio. Por si fuera esto poco, aún tenemos que pensar en el "*ruido se-*

"mántico" constituido por las falsas deducciones de todos aquellos que ni siquiera llegaron a conocer las versiones de la Comedia que sólo a principios de este siglo fueron asequibles gracias a M. Foulché-Delbosc.

Somos conscientes, sin embargo, que toda esta teoría relativa a la edición anónima de Burgos no pasa de ser una posibilidad razonable imposible de demostrar plenamente. Lo que sí debemos hacer a continuación es remarcar más aún la realidad de ese "fin bajo", dada la trascendencia que debemos atribuir a su descubrimiento. Por otra parte, nos queda todavía pendiente la elección de una de las dos alternativas posibles en cuanto a su composición.

3.6. ELECCIÓN DEFINITIVA DE "FIN BAJO": RAZONES PARA ELLO

De la rápida comparación de ambos acrósticos puede deducirse una impresión inicial de que la primera solución es la más sencilla y aceptable. La fórmula "Sacabó" podría parecer demasiado rebuscada y poco probable, al menos de acuerdo con los usos lingüísticos de nuestro tiempo. Sin embargo, un análisis más detallado nos indica que, por el contrario, la más correcta es precisamente ésta, y por varias razones:

La primera que vamos a exponer supone una nueva prueba, prácticamente inobjetable, de que este conjunto de versos, constituido por las estrofas cuatro, cinco,

seis y siete forma una unidad indivisible y además absolutamente improlongable; tiene que acabar precisamente en el último verso de su cuarta estrofa que es la séptima del conjunto total, a no ser que se le haga perder su virtualidad.

Ello se deduce de la simple lectura de los versos:

"Si bien discernís mi limpio motivo
.....
.....
.....
Buscad bien el fin de aquesto que escribo."

Pues bien, sigamos el consejo, busquemos ese final, y ¡he!o aquí!:

"estos amantes les pondrán temor
a fiar de alcahueta y de mal sirviente"

es decir que, para que no quepa ninguna duda, ese motivo del autor para acabar la obra que por este artificio se define es exactamente el mismo que tenemos anunciado en:

- La carta:

"vi[...] [que] de algunas de sus particularidades
salían [...] avisos y consejos contra lisonjeros
y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras"
(12)

- El título:

"Comedia de Calisto y Melíbea [...] la cual contiene [...] avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas "

- La segunda parte del "incipit":

"Asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes"

y, como estos versos fueron, pese a todo, prolongados para formar la serie de once octavas acrósticas que conocemos perdieron efectivamente esa virtualidad. Si en el con

junto total de las once estrofas de los acrósticos de la Comedia buscamos el final nos encontramos con lo siguiente:

Fin (13)

- [11] "Olvidemos los vicios que así nos prendieron:
no confiemos en vana esperanza,
temamos a Aquél que espinas y lanza,
azotes y clavos su sangre vertieron;
la su Santa Faz, herida, escupieron,
vinagre con hiel fue su potación,
a cada costado consintió un ladrón;
nos lleve, le ruego, con los que'l creyeron."

Es decir, un consejo muy saludable desde el punto de vista moral pero que no tiene nada que ver con la Comedia de Calisto y Melibea y que no puede servir en absoluto para discernir el "limpio motivo" que impulsó al autor a escribirla.

Y aquí llega la razón, cuya formulación habíamos dejado pendiente, de la trasposición de esta estrofa, que pasó a formar parte, una vez modificada, del nuevo "fin bajo" restablecido para la Tragicomedia. Era necesario sustituirla por esta otra:

Fin (14)

"Oh damas, matronas, mancebos, casados!
notad bien la vida que aquestos hicieron,
tened por ejemplo su fin cual hubieron;
a otro que amores dad vuestros cuidados,
limpiad ya los ojos los ciegos errados,
virtudes sembrando con casto vivir,
a todo correr debeis de huir,
no os lance Cupido sus tiros dorados."

Que ya restablece su relación con la trama de la obra: ("notad bien la vida que aquestos hicieron / tened por ejemplo su fin cual hubieron)... y explicita el lim-

pio motivo del autor que consiste en alertar al lector contra los "tiros dorados de Cupido".

3.7. UNA RESPUESTA PARA M. MARCEL BATAILLON

Precisamente, estudiando las piezas preliminares, M. Marcel Bataillon hace las siguientes reflexiones que son, en realidad, formulación de otras tantas interrogantes para las que no encuentra respuesta definitiva, y que, como podremos comprobar, quedan completamente aclaradas con nuestra teoría. He aquí sus palabras:

Es curioso que entre los detractores y los apolo-
gistas modernos de la nueva adición -críticas que
desconcertarían a Rojas si volviese al mundo-, no
se haya encontrado a nadie que se pregunte, sin
prejuicios simplistas, la razón de ser de esas
tres octavas de conclusión (*Concluye el autor*)
añadidas a la obra revista y aumentada de 1502, y
sobre ciertas particularidades de su redacción,
así como sobre la revisión desigualmente feliz a
que fueron sometidas entonces las once octavas
acrósticas. Lo que más sorprende, en esas estro-
fas revisadas, es que Rojas ha rehecho la undéci-
ma en un tono de moral completamente humana evo-
cando en el último verso a Cupido y a sus terri-
bles flechas, y reservando para la primera de sus
tres octavas *in fine* la evocación y la invocación
al Salvador que la primera versión colocaba al fi-
nal del prefacio. Se diría que el Autor, guardan-
do para el final del libro la exhortación más so-
lemne, y propiamente cristiana, afecta un tono
más resueltamente humanista en el largo acróstico
en que se hace conocer subrepticamente como el
escritor que ha acabado *la Celestina*. Posiblemen-
te, con ese mismo espíritu estiliza a lo antiguo
el 4º verso de la 4ª octava en que incita a sus
lectores a discernir bien la intención de su obra
"Con cual participa, quien rige sus remos
amor apacible o desamor esquivo"
Amor apacible o desamor esquivo era seguramente
una expresión inadecuada del dilema propuesto, so-
bre todo con dos epítetos -uno favorable, el otro

peyorativo-, que corrían el riesgo de extraviar la elección entre amor o desamor por

"*Apolo, Diana o Cupido altivo*" oponiendo de forma clara, para el lector cultivado a que se dirige, ese pequeño dios cruel contra el cual Pleberio desencadenará sus quejas y las divinidades que simbolizan las altas disciplinas intelectuales y morales, la represión de la sensualidad (15).

Después de todas las consideraciones anteriores, parece ya claro que nuestra suposición del apartado 3.4.3. puede darse por confirmada: las tres octavas "in fine", puestas bajo el epígrafe Concluye el autor, tienen la finalidad de restablecer el "*fin bajo*" anónimo que había desaparecido en las ediciones de la Comedia de 1500 y 1501, al embeber las estrofas que lo constituían en la serie acróstica que, colocada a continuación de la "*carta*", nos proporciona la filiación completa de Rojas.

Trataremos ahora de perfilar con mayor exactitud la contestación al último de sus interrogantes:

La clave se encuentra en nuestra demostración anterior del carácter improrrogable (si la prolongación no se hace con la debida atención), de las octavas del "*fin bajo*". Tras ver las ediciones de la Comedia de Toledo y Sevilla, Rojas debió caer en la cuenta de que ese consejo de "buscar en el fin de aquesto que escribo" el "limpio motivo" que impulsó al autor a acometer su obra había perdido eficacia y decidió, en consecuencia, subsanar el error con nuevas modificaciones. Por eso dejó la cuestión planteada en los siguientes términos:

"Si bien queréis ver mi limpio motivo
a cual se adereza de aquestos extremos
con cual participa, quien rige sus remos

Apolo, Diana o Cupido altivo,
buscad bien el fin de aquesto que escribo"
.....

y, ahora, el nuevo "fin" es:

"A todo correr debéis de huir
no os lance Cupido sus tiros dorados."

Es decir, aclara que lo que pretende es hacer huir al lector de los tiros de Cupido, luego no es este dios quien "rige los remos" de ese "limpio motivo", sino Apolo o Diana, o sea, los que, según dice perfectamente M. Marcel Bataillon, "simbolizan las altas disciplinas intelectuales y morales".

Hay, además, una última razón para justificar y explicar estos cambios, basada en la necesidad de borrar la contraposición entre "amor apacible" y "desamor esquivo", que es otra de las cuestiones aquí planteadas por el hispanista francés, pero aún resulta prematuro expresarla, ya que todavía no ha quedado asentada la base necesaria para su demostración. De ella nos ocuparemos en el apartado 9.7.

Como vemos todo encaja perfectamente en el esquema general de nuestra teoría del "fin bajo" que proporciona incluso explicación para estas modificaciones de la Tragicomedia. Hay, sin embargo, una particularidad sobre la que debemos llamar la atención, porque haremos uso de ella más adelante:

Los dos últimos versos del "fin bajo" proporcionan como hemos hecho patente argumentos ligados a la carta, al título y a la segunda parte del "incipit", cuyo factor común es el engaño de alcahuetas y sirvientes. Es-

ta nueva estrofa, si bien está, como hemos visto, innegablemente entroncada con la trama de la Comedia de Calisto y Melibea, se olvida de tales personajes, y su única coincidencia respecto a las piezas preliminares es con la primera parte del incipit: "compuesta en reprensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigos llaman y dicen ser su dios".

3.8. OTRAS RAZONES PARA LA ELECCIÓN DE LA SEGUNDA FORMA PARA EL "FIN BAJO"

Volviendo ahora al tema principal del epígrafe 3.6.: elección definitiva de una forma de "*fin bajo*" de entre las dos posibles que se nos ofrecen señalaremos que si bien hemos presentado ya la más concluyente aún no hemos agotado la exposición de razones que nos obligan a elegir sin ningún género de dudas la segunda, la que permite leer en su acróstico la expresión SACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA. Hay que considerar también estas otras:

La primera de las estrofas de este conjunto carece de sentido sin el complemento de la que le sigue, ya que termina en una cláusula adversativa que requiere un desenlace. Sólo leyendo la estrofa siguiente queda completo el razonamiento del autor iniciado en ésta: Aunque la obra (reflejada en su Argumento) es un dulce cuento... (fin de la estrofa)... Él incluye en ella dichos lascivos

y rientes para aumentar su atractivo. Finalmente hay que destacar también que esta estrofa que comentamos carece de la más mínima relación con las tres que le preceden en el conjunto general de los acrósticos que constituyen, como veremos, otra unidad tan cerrada e independiente como este "fin bajo".

Por otra parte, el comienzo de esta estrofa constituye a su vez un buen arranque para la formulación de esa "disculpa" aludida en la carta y el principio de una expresiva dedicatoria a una persona concreta, como indica el tratamiento en segunda persona del plural, como término de cortesía ("Si bien discernís mi limpio motivo"), en consonancia perfecta con el tono en que el autor de la carta se dirige a su amigo:

"aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto..."
"las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas"

La última razón para que nos decantemos por esta segunda posibilidad resulta también bastante convincente y es que este conjunto de versos constituye, necesariamente, un "fin" para la obra, ya que, al permitir la lectura de la frase "Sacabó la Comedia de Calisto y Melibea", sólo podía ir colocado a continuación ("bajo" o "debajo de") de su último auto, propiciando un remate incluso ingenioso.

3.9. CONCLUSIONES

Estimamos haber logrado, a lo largo de este capítulo, una demostración coherente y clara de la existencia de un "*fin bajo*" *anónimo*, conforme al anuncio de la *carta*, que pudo, aunque no podamos tener seguridad de ello, haberse publicado así en la edición de Burgos, 1499 (?).

Sin embargo, la necesidad de encontrar puntos de amarre precisos y evidentes nos ha hecho seguir caminos zigzagueantes, tantear direcciones distintas en la que nos hemos detenido, cuando hemos comprendido que su prosecución más allá de un punto determinado nos alejaba de esta primera meta, limitada pero concreta, a que hemos llegado. Por eso han quedado pendientes algunas cuestiones que volveremos a abordar más adelante, con la pretensión de agotarlas.

Asimismo, por esa necesidad de no perdernos por las ramas hemos tenido que renunciar a incluir determinados razonamientos, tanto de otros autores como propios, que habrían constituido auténticas digresiones y que habrían resultado, por tanto, perjudiciales para dicha claridad, pero que, sin embargo, estimamos de innegable interés. Ha llegado, pues, el momento de cerrar el presente capítulo, reteniendo bien en nuestra mente las conclusiones que antes resumíamos, para iniciar la apertura de otro, un tanto misceláneo, en que recogeremos muchos de esos flecos que han quedado colgando, y asentaremos aún más, por si no lo estuviese suficientemente, nuestra conclusión relativa a la realidad inobjetable del "*fin bajo*".

NOTAS

- (1) Op. cit., pág. 257.
- (2) Colección Clásicos Castellanos, n° 20, pág. 6, nota 8.
- (3) Estas piezas aparecen también en la edición de Toledo, 1500 que, en el momento de hacer estos comentarios no conocía Cejador.
- (4) "Observations sur La Célestine", en Revue Hispanique, VII, 1900.
- (5) Op. cit., pág. 15.
- (6) Op. cit., pág. 14, nota 2.
- (7) Este párrafo de la carta corresponde a las ediciones de la Tragicomedia; el original de la Comedia, al que éste sustituye es menos concreto: "Y porque sepáis don de comienzan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo autor, en la margen hallaréis una cruz, y es el fin de la primera cena". Esta frase será muy discutida a lo largo del presente trabajo. Sin embargo, para el tema que ahora abordamos y en el momento en que nos encontramos, cabe concluir que si en la primera versión se dice que las razones del antiguo autor acaban en el mismo punto en que concluye la primera cena y la modificación introducida en las ediciones de la Tragicomedia hace sinónimos en opinión del autor (erróneamente, o no) los conceptos de auto y escena, ambos párrafos resultan equivalentes desde el punto de vista en que ahora los estamos considerando.
- (8) Op. cit., págs. 254-255.
- (9) Op. cit., págs. 14-15.
- (10) Resulta tremendamente curioso este ejemplo, no sólo porque el Pamphilus, antecedente del Libro de Buen Amor lo es a su vez, por tanto, de La Celestina, sino por la siguiente serie de llamativas circunstancias concomitantes: el título de la obra formado por el nombre de la pareja de amantes cuyo "sonido" recuerda a los de nuestra Comedia Panfilo-Calisto; Galatea -

Melíbea, siendo el mismo el número de letras y de sílabas así como los acentos tónicos. No puede pasar desapercibida, además, la inclusión del acróstico con el nombre del autor y el de su ciudad. Finalmente se alude también a un mecenas, pero la "carta del autor a un su amigo" ¿no parece también dirigida a un mecenas? ("las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas"). Asimismo es de tener en cuenta la oferta de la clave para descifrar el acróstico.

- (11) Vid. Foulché-Delbosc, "Observations sur La Célestine", en Revue Hispanique, VII, 1900.
- (12) Hay que aclarar que en este pasaje la carta se está refiriendo a la obra del "primer autor", pero como en uno de los versos de este mismo conjunto de estrofas que estamos considerando, el autor dice que "compuso tal fin que el principio desata", no hay duda que debemos aplicar al conjunto la misma moraleja que a la parte.
- (13) Este rótulo encabeza esta última octava en las ediciones de Toledo, 1500 y Sevilla, 1501.
- (14) Igualmente, este rótulo, encabeza la última octava de las ediciones de la Tragicomedia que hemos consultado al efecto.
- (15) Op. cit., pág. 215.

CAPÍTULO 4

CUESTIONES COMPLEMENTARIAS REFERENTES A LO TRATADO EN EL CAPÍTULO ANTERIOR

- 4.1. Nuevas consideraciones en torno al "*fin bajo*"
- 4.2. La estructura de los acrósticos
- 4.3. La edición de Burgos de 1499 (?)
 - 4.3.1. Estado de la cuestión: planteamiento general
 - 4.3.2. Otros puntos de vista
 - 4.3.3. Observaciones personales
 - 4.3.4. Discusión de soluciones
 - 4.3.4.1. Falta de una sola hoja al comienzo del libro
 - 4.3.4.2. Ausencia de varias páginas al principio del ejemplar
 - 4.3.4.3. La página final
 - 4.3.5. Discusión final
- 4.4. Conclusiones

NOTAS

4. CUESTIONES COMPLEMENTARIAS REFERENTES A LO TRATADO EN EL CAPÍTULO ANTERIOR

4.1. NUEVAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL "FIN BAJO"

Decíamos, al tratar este asunto, que de entre las dos opciones que se nos presentaban para encontrar ese conjunto de estrofas que pudieran constituir el "*fin bajo*" nos inclinábamos por la segunda, y aportábamos las razones para ello. Nos toca ahora ocuparnos de los inconvenientes.

El que primeramente salta a la vista resulta ser, sin embargo, el problema menor: esa elisión del pronombre, que parece casi inadmisibles en nuestros días, era completamente normal en la época en que se escribió la obra.

Juan del Encina, en el capítulo VIII de su Arte de poesía castellana, dedicado al príncipe D. Juan, justifica plenamente el hecho que nos ocupa:

De muchas licencias y figuras pueden usar los poetas por razón del metro y por la necesidad de los consonantes; mayormente en el latín hay figuras infinitas y algunas dellas han pasado en el uso de nuestro castellano trobar, de las cuales no ha remos mención, más de quanto a nuestro propósito satisface. Tiene el poeta y trobador licencia para acortar y sincopar cualquiera parte o dición, así como Juan de Mena en una copla que dijo "El hi de María", por decir el hijo de María, y en otra parte dijo "*que nol pertenece*" por decir que no le pertenece, y en otra dijo "agenores" por agenórides [...] las cuales no debemos usar muy a menudo, pues que la necesidad principalmente fue causa de su invención, aunque verdad sea que muchas cosas al principio la necesidad ha introducido, que después el uso las ha aprobado por gala... (1).

Efectivamente, podríamos aportar aquí innumerables ejemplos para atestiguar la relativa frecuencia de estos usos, pero vamos a limitarnos, para evitar prolijidad y porque resultarán ser, a la postre, los más inmediatos y convincentes, a señalar dos que están incluidos en las propias octavas de los acrósticos.

- 1^a octava, verso n° 8: "lleváronla en alto, no sabe dond'ir".
- 11^a octava, verso n° 8: "nos lleve, le ruego, con los quel creyeron".

Como vemos, esta primera y aparente dificultad queda lejos de constituir un auténtico inconveniente. Existe, sin embargo, otra que resultaría absolutamente inadvertida para una persona no versada en las costumbres lingüísticas de la época, por quedar, por completo dentro de la norma actual y que nos produjo, sin embargo, considerables zozobras y quebraderos de cabeza hasta conseguir superarla. La explicación de este proceso requiere que nos introduzcamos un poco en el terreno de la anécdota personal.

Habiendo llegado hace tiempo, como ya hemos referido, al descubrimiento de ese "fin bajo" o "acróstico reducido" que consideramos punto de arranque para el esclarecimiento de la problemática de La Celestina, tanto María Remedios Prieto, como yo, hemos tratado siempre de aprovechar todas las ocasiones a nuestro alcance, para investigar con profundidad el tema. Dentro de esta línea y, a poco de ver la luz nuestra obra citada, ella, que se ha

bía matriculado para los cursos de Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, habló de la cuestión con don Rafael Lapesa, y el primer resultado de esta conversación no pudo ser más desalentador para nosotros, pues nos planteó de plano esta segunda dificultad de que ahora nos ocupamos: en aquella época, la forma de comenzar esta frase no podría ser nunca "se acabó" (elisión aparte), si no "acabóse".

Pese a ello, acordamos plantearle un pequeño aunque, por supuesto, respetuoso desaffo, aún teniendo en cuenta el riesgo que asumíamos, dada su indiscutible autoridad en la materia. María Remedios le propuso que su trabajo para la asignatura versara sobre este tema, y tratará de demostrar que tal expresión, si no usual, era, por lo menos, posible.

Entre los dos nos pusimos a buscar expresiones de este tipo por todas las obras de la época a nuestro alcance -de ahí que líneas arriba me haya permitido decir que podría proponer innumerables ejemplos semejantes a la de la fórmula "S'acabó"- y, efectivamente, encontramos bastantes casos, sobre todo en la égloga de Plácida y Vitoriano, de Juan del Encina.

Entregado el trabajo y, cuando lo tuvimos de nuevo en nuestras manos, una vez corregido, vimos que D. Rafael Lapesa había tenido la elegancia de estampar, de su puño y letra y refrendadas con su firma, estas frases en la portada:

Evidentemente, el uso de Juan del Encina muestra un avance notable hacia el orden actual, con tendencia a anteponer el pronombre, salvo con imperativo e infinitivo. ¿Puede dejarme copia de este trabajo p permitirme sacarla? Gracias.

Fácil es deducir que, a semejanza de lo que caracteriza a la comedia, cuestión de la que nos ocuparemos en otro capítulo, lo que comenzó en zozobras y dificultades acabó en alegría. El inesperado obstáculo había sido superado y ya podíamos estar seguros, contando con refrendo tan autorizado como el del Sr. Lapesa, que la expresión S'ACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA era posible, y que lo era, además, en Juan del Encina, porque, aunque no habíamos hablado de ello hasta ahora, ni pretendamos abordar el tema en la presente ocasión, en nuestra obra ya citada llegábamos a la conclusión de que esa figura, a la que en esta tesis vamos a denominar siempre "autor de la comedia de *final feliz*", sin pretender identificarlo, era, precisamente, el famoso poeta y músico salmantino.

Finalmente, vamos a proporcionar dos pruebas complementarias, encaminadas a establecer distinciones entre las estrofas 4, 5, 6 y 7, es decir, las del "*fin bajo*" y las restantes que, según concluíamos, habían sido prolongadas con posterioridad.

La primera de estas pruebas consiste en la reproducción en la nota 2 de la *Tabla resumen sobre las consonancias del acróstico de La Celestina*, incluida en nuestra obra citada, en la que se puede observar que existen diferencias significativas en cuanto a la técnica utilizada en una y otra parte, para el logro de tales consonan

cías: en las estrofas que no pertenecen al "*fin bajo*", las rimas se han conseguido abusando de formas verbales; su autor denota menos habilidad que quien compuso dicho "*fin bajo*".

La otra prueba estará referida a las fuentes literarias, filón inagotable de estudios sobre la obra. En las notas a pie de página incluidas en su edición ya citada, para comentar estos versos D. Emilio Cejador encuentra citas de Juan de Mena en las estrofas que dan el nombre de Fernando de Rojas y su lugar de nacimiento, es decir, entre las que nosotros estimamos prolongación posterior del "*fin bajo*" original, y no halla, en cambio, ninguna en las correspondientes a nuestro "acróstico reducido"; aunque, naturalmente, él no establezca tal distinción. Dichas notas quedan también recogidas por nosotros en la nota nº 3, correspondiente a este capítulo.

4.2. LA ESTRUCTURA DE LOS ACRÓSTICOS

Para agotar el examen de todas las cuestiones que puedan contribuir a disipar dudas sobre la realidad del "*fin bajo*", examinaremos con alguna atención la estructura de los versos acrósticos, aunque no entremos a fondo en su análisis, cosa que haremos en un momento más avanzado, buscando otro tipo de conclusiones. Lo que ahora nos interesa es resaltar que el conjunto de las once estrofas puede ser descompuesto en tres partes perfectamente defini-

das e independientes entre sí.

- Una de ellas está formada por las tres primeras octavas, cuyo acróstico nos da el nombre y el título académico de Rojas, aunque a falta de la "s" final que, como sabemos, forma el comienzo de esa expresión "Sacabó", a cuya discusión hemos dedicado ya bastante espacio. Dichas estrofas, en su primera versión, son las siguientes:

- [1] "El silencio escuda y suele encubrir
Las faltas de ingenio y las torpes lenguas,
Blasón que es contrario publica sus menguas
Al que mucho habla sin mucho sentir.
Como la hormiga que deja de ir
Holgando por tierra con la provisión,
Jactóse con alas de su perdición,
LLeváronla en alto, no sabe dond'ir.
- [2] El aire gozando ajeno y extraño,
Rapiña es ya hecha de aves que vuelan,
Fuerter más que ella por cebo la llevan:
En las nuevas alas estaba su daño.
Razón es que aplique mi pluma este engaño
No disimulando con los que arguyen,
Así que a mí mismo mis alas destruyen
Nublosas y flacas, nacidas de hogaño.
- [3] Donde esta gozar pensaba volando
O yo aquí escribiendo cobrar más honor,
De lo uno y lo otro nació disfavor:
Ella es comida y a mí están cortando
Reproches, revistas y tachas; callando
Obstara, y los daños de envidia y murmulos
Y así navegando los puertos seguros
Atrás quedan todos ya cuanto más ando."

Como podemos ver, el contenido de sus versos tiene unidad orgánica completa: está dedicado a narrar las vicisitudes del que se confiesa autor, a través de una fábula en la que se compara a una hormiga llevada en el pico por un ave de rapiña, y que termina aplicando a su recién iniciada actividad de escritor y a las reacciones adversas de quienes cono

cen su autoría de la obra. Esta narración ocupa exactamente estas tres estrofas, ni una línea más ni una menos. Lo que más llama la atención es esa confesión de que ya le están "cortando reproches, revistas y tachas", porque eso quiere decir que la obra explicada y presentada como novedad por los versos de las tres octavas siguientes, ha alcanzado ya un cierto grado de difusión.

De la segunda parte hemos hablado ya bastante; es la que compone el "*fin bajo*" y permite leer en su acróstico la frase *S'acabó la Comedia de Calisto y Melíbea*. Su unidad orgánica se demuestra en que es en ella donde se presenta la obra "acabada" y se dan detalles sobre su gestación, su motivación y sus fines y se confirma en el hecho, ya resaltado, de que estas explicaciones comienzan en el primer verso y acaban exactamente en el último. Todo esto, puesto en relación con lo dicho al analizar el grupo anterior, confirma la idea de que aquellos son posteriores a estos: entre la escritura de unos y otros media el tiempo necesario para que la obra, y la autoría de Rojas sobre ella, haya alcanzado esa cierta difusión que resaltábamos antes.

- Por último, la tercera parte (que es también independiente del grupo anterior, es decir, de los versos del "*fin bajo*" a los que no está ligada ni por el

acróstico, ya que el nexo está formado por la conjunción "y", ni por el sentido de los versos) no constituye una unidad, ya que puede ser dividida en dos núcleos. Sus dos primeras estrofas están dedicadas a ponderar la obra del "antiguo autor" y las otras dos a extraer conclusiones de orden moral y religioso que hubiera suscrito cualquier predicador de la época:

- [8] Y así que esta obra, a mi flaco entender,
Fue tanto breve cuanto muy sutil,
Vi que portaba sentencias dos mil
En forro de gracias, labor de placer;
No hizo Dédalo, en su oficio y saber
Alguna más prima entretalladura
Si fin diera, en esta su propia escritura
Corta, un gran hombre de mucho valer.

- [9] Jamás yo no vi terenciana,
Después que me acuerdo, ni nadie la vido
Obra de estilo tan alto y subido
En lengua común, vulgar, castellana.
No tiene sentencia de donde no mana
Loable al autor y eterna memoria,
Al cual Jesucristo reciba en su gloria
Por su pasión santa, que a todos nos sana.

- [10] Vosotros que amáis, tomad este ejemplo,
Este fino arnés con que os defendáis;
Bolved ya las riendas, porque no os perdáis
Load siempre a Dios, visitando su templo;
Andad sobre aviso, no seáis en dejemplo
De muertos y vivos y propios culpados;
Estando en el mundo, yacéis sepultados:
Muy gran dolor siento, cuando esto contemplo.

- [11] Olvidemos los vicios que así nos prendieron:
No confiemos en vana esperanza,
Temamos a Aquél que espigas y lanza,
Azotes y clavos su sangre vertieron;
La su Santa Faz, herida, escupieron
Vinagre con hiel fue su potación;
A cada costado consintió un ladrón,
Nos lleve, le ruego, con los que'l creyeron.

En relación con este tema sólo queda ya por añadir que la existencia de estas tres secciones tan claramente diferenciadas e independientes entre sí, únicamente tiene explicación en esa ejecución en dos etapas cronológicas que propugnamos; la idea de que esta distinción haya podido surgir de manera fortuita, en una redacción ininterrumpida temporalmente bordea los límites de lo increíble. Hay que añadir, además, que si el primer grupo de versos nos da en su acróstico el nombre de Fernando de Rojas y el último el lugar de su nacimiento, esta relación nos hace deducir que ambos deben ser simultáneos en su realización y, por lo tanto, este último grupo debe ser también posterior al núcleo central.

4.3. LA EDICIÓN DE BURGOS DE 1499 (?)

El análisis detallado de esta edición ha ido siendo remitido a este momento en las diversas ocasiones en que ha sido necesario referirse a ella en el capítulo 3. Las principales cuestiones que plantea el único ejemplar conocido de esta edición (que se encuentra actualmente en la Hispanic Society de Nueva York, y que fue reproducida en facsímil por Archer M. Huntington en 1909) se refieren a la determinación de su posible contenido, en cuanto a título y piezas preliminares y finales, ya que le faltan páginas al principio y al final, si bien conserva íntegro el texto de la obra en sí, salvo su argumento general.

Otra duda importante está relacionada con el año de su impresión y, consecuentemente, con su consideración, o no, como correspondiente a la edición más antigua conocida.

4.3.1. Estado de la cuestión: planteamiento general

Esta problemática fue adecuadamente presentada por Foulché-Delbosc en el artículo repetidamente citado, por lo que, para formularla aquí, será suficiente con reproducir lo preciso de sus palabras, con lo que, además, damos una opinión bastante aceptada, que puede resumir el estado de la cuestión, si bien será preciso tomar la cita con cierta extensión:

El ejemplar Heber (4) está incompleto, faltándole la primera y la última hojas (5). La primera línea de la segunda hoja (*Argumento del primer auto desta Comedia*) muestra que el título debía ser *Comedia de Calisto y Melibea* [...]. Las piezas preliminares, situadas antes de esta indicación ocupaban, pues, una sola hoja en el ejemplar Heber, mientras que ocupan tres en la edición de Sevilla, 1501 [...]. Es evidente que las piezas preliminares (título, carta a un su amigo, versos acrósticos, incipit y argumento general), que en la edición de Sevilla, 1501, ocupan tres hojas, no podrían figurar todas sobre la primera hoja del ejemplar Heber. El recto de esta misma hoja, esto no parece apenas dudable, debería estar enteramente ocupado por una viñeta y por el título, título reproducido literalmente, según pensamos, por la edición de Sevilla, 1501, donde ocupa seis líneas... (5) En cuanto al verso, queda fuera de duda que los versos acrósticos no se hallaban allí; estas once octavas, unidas a sus rúbricas, hacen cien líneas, y cien líneas no pueden caber en una sola página... Quedan aún la "carta a un su amigo", el incipit y el argumento general... Si la carta estuviese impresa con los mismos tipos de caracteres que la propia obra (6), como ocurre en la edición de Sevilla, 1501, habría ocupado en

el ejemplar Heber un espacio superior en más de una cuarta parte al que ahora ocupa en la edición de Sevilla, 1501; ahora bien, en esta edición ocupa exactamente una página y media, así pues, habría debido ocupar, casi por completo, dos páginas en el ejemplar Heber. No pudiendo ser así, es preciso admitir que en el verso de la primera hoja no cabía la "carta a un su amigo"... En segundo lugar, si el verso de la primera hoja del ejemplar Heber contuviese la "Carta a un su amigo", no podría contener el incipit y el *argumento general*; esto queda fuera de duda (En la edición de Sevilla, 1501, el incipit tiene cinco líneas y el argumento general quince). Sería necesario, pues, admitir que estas dos piezas figuran por primera vez en la edición de Sevilla, 1501 (7), y esto no podemos admitirlo porque, según pensamos, el *argumento general* fue compuesto al mismo tiempo que los *argumentos* especiales de cada auto, y porque el incipit -su redacción más arcaica que el título nos da la firme convicción de ello- es anterior a la edición en que aparecen por primera vez los *argumentos* [...]. El verso de la primera hoja del ejemplar Heber no debía contener mas que el incipit y el *argumento general*.

Estas inferencias de Foulché-Delbosc resultan a primera vista bastante razonables y, desde luego, muy completas y detalladas, pero requieren el planteamiento de una importante cuestión previa: la discusión de si ese "ejemplar Heber", según denominación del hispanista francés, corresponde a la primera edición conocida de la obra. Tal cosa, en el momento en que escribía Foulché-Delbosc, resultaba poco dudosa: no conociéndose la edición de Toledo, 1500, la de Sevilla, 1501, parecía demasiado tardía para merecer la calificación de "princeps". Pero esa edición de Toledo ha venido a complicar algo las cosas a este respecto.

La posibilidad de que el "ejemplar Heber" corresponda a la primera edición conocida de la obra se basa, en primera instancia, en una particularidad que no queda re-

flejada en la transcripción que hemos hecho de las reflexiones de Foulché-Delbosc, y es que ese libro lleva una página final que incluye un grabado con el escudo del impresor y una leyenda que dice "Nihil sine causa, 1499, F.A. de Basilea", lo cual, según explica Menéndez Pelayo, quiere decir que:

"el libro salió de la prensa de Fadrique Aleman de Basilea, que estampó muchos y buenos libros desde 1485 hasta 1517" (8)

y corresponde al año 1499.

4.3.2. Otros puntos de vista

Sin embargo, la evidencia de esto último es bastante menor. Según afirman los investigadores que en distintas épocas han examinado el original -porque nosotros sólo hemos podido disponer de la reproducción en facsímil hecha por Huntington- este último pliego es contrahecho, lo cual ha dado pie a que se entable la correspondiente polémica, como ocurre con casi todas las cuestiones dudosas relacionadas con La Celestina.

Así, mientras F. Vindel (9), sostiene que la fecha de impresión estaría comprendida entre 1501 y 1503, y M. Bodmer (10) afirma que la edición "princeps" es la de Toledo, lo que, a nuestros efectos, resulta equivalente, K. Haebler (11) confirma la fecha de 1499 para la edición de Burgos y F.J. Norton (12) da la primacía a este ejemplar, pero se basa, más que en conclusiones de carácter ti

pográfico -ya que, tras examinarlo minuciosamente a este respecto, no encuentra ninguna que no deje resquicio a la duda- en otras derivadas de su menor contenido en piezas preliminares, considerando, con cierta razón -porque refleja una tónica constante en las sucesivas impresiones- que un aumento de materia implica siempre una edición más tardía, y que nunca se ha dado el caso contrario, y lo mismo ocurre con el carácter progresivamente menor de los tipos utilizados. En relación con esta última argumentación, Norton aclara que la edición de Burgos debió tener 92 hojas, la de Toledo tiene 80 y la de Sevilla 76 (13).

Clara Louisa Penney (14) hace una afirmación que zanjaría por completo la cuestión, de poderle dar absoluto crédito. He aquí sus palabras:

"La fecha de la Comedia de Fadrique puede ser fijada en un intervalo de cuatro años: no antes de 1496, no después de 1500. En 1496 Johann Grueninger sacó su primera edición de las comedias de Terencio (15), y en 1500 apareció la toledana Comedia de Calisto y Melibea, impresa con los tipos que había usado Fadrique."

La aseveración es tajante; pero las dudas surgen de esta forma de exposición como de pasada, sin detenerse en aportar más datos y reflexiones para asentar una cuestión tan importante y además, porque otros libros posteriores, fiables, como el de Lida de Malkiel o el de Norton, que citan el libro de Penney en su Bibliografía no se hacen eco de esta afirmación al tratar de dilucidar la prelación de ediciones. No obstante, el cotejo realizado por nosotros sobre facsímiles de ambas ediciones nos inclina a admitir que los tipos utilizados en ambas impresiones pueden ser, efectivamente, los mismos.

4.3.3. Observaciones personales

Poniendo, pues, en cuarentena esta afirmación por las razones aducidas y siéndonos imposible el cotejo de los originales de estas dos ediciones cuyos únicos ejemplares están, respectivamente, en Nueva York y en Suiza, nosotros nos inclinamos, aunque no sin algún reparo, por la aceptación de la, como se ve, bastante generalizada idea, de que la edición de Fadrique de Basilea sea, efectivamente, la primera de las conocidas, basándonos para ello en la argumentación de Norton porque, si resulta de verdad cierto -y de aquí surgen nuestras reservas, por lo que a continuación veremos- que el "ejemplar Heber" no pudo contener la totalidad de las piezas preliminares, constituiría un caso insólito, ya que todas las impresiones antiguas, tanto de la Comedia como de la Tragicomedia incluyen invariablemente esas piezas (16). Sólo en el caso de tratarse de la primera edición, tal omisión es comprensible sobre todo teniendo en cuenta nuestras deducciones de que los acrósticos fueron completados después de que la obra tuviese alguna difusión y tal cosa pudo haber sucedido, precisamente, a través de esta edición.

Lo que ocurre es que, pese a lo bien que encaja con nuestras deducciones esa imposibilidad, patrocinada por Foulché-Delbosc y por Norton, de que esta edición pudiera contener la totalidad de las piezas preliminares, nosotros no podemos, honradamente, dar tal cosa por demostrada plenamente.

Evidentemente, tales piezas no cabrían en una hoja, aún dedicando a ellas, no sólo el verso, como propone Foulché-Delbosc, sino ambas caras. Pero resulta que en ese controvertido año de 1499 -controvertido, en tanto que fecha de edición para La Celestina-, el mismo editor del ejemplar que comentamos, Fadrique de Basilea, estampó en sus prensas la Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarve, uno de cuyos ejemplares se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. De su examen detenido, así como del de otros libros surgidos de la imprenta de Fadrique de Basilea en años anteriores o posteriores, obtuvimos los siguientes resultados.

Oliveros de Castilla (1499):

- Tiene tres hojas de preliminares (una a manera de prólogo y dos con la "tabla deste libro") sin foliación.
- Cuatro hojas de foliación aj, aij, aiiij, aiiij y, a continuación, otras cuatro sin ninguna indicación.
- Cuatro hojas con foliación bj, bij, biij, biiij, y dos sin ella, etc.

Libro de los Santos Ángeles, de Francisco Jiménez (1490):

- Las seis primeras hojas contienen preliminares y carecen de foliación.

Crónica de España, de Diego de Valera (1487):

- Las piezas preliminares tienen una foliación distinta a la de la obra en sí.

Dialogus Pasionis Christu, Sebund (1500) y Obras de R. Annei Lucani (1513):

- Mismas consideraciones que en el caso anterior.

Es decir, encontramos realmente lo que íbamos buscando: la demostración de una costumbre bibliográfica bastante generalizada, incluso en nuestros días, de atribuir a los preliminares una paginación distinta a la de la obra, o de incluirlos en páginas sin numerar, lo que, si no desautoriza por completo las deducciones de Foulché-Delbosc, las pone, al menos, en estrecho compromiso, máxime teniendo en cuenta que dicha práctica está documentada en libros del mismo impresor, uno de ellos del mismo año, lo que demuestra cumplidamente que ese impresor no era ajeno a tal costumbre, y que pudo, perfectamente, hacerlo así en la edición del "ejemplar Heber" (17).

4.3.4. Discusión de soluciones

No tenemos, por tanto, más remedio que examinar sucesivamente la cuestión desde los dos puntos de vista posibles:

- 1° Que al "ejemplar Heber" no le falte, efectivamente, nada mas que la hoja a.
- 2° Que además de ésta haya perdido otras hojas sin foliación, o con otras signaturas distintas.

4.3.4.1. Falta de una sola hoja al comienzo del libro

En el primer caso, el dato fundamental para calcular la materia que podría ir incluida en la hoja *a*, sería el de que en cada página del "ejemplar Heber" se insertan treinta líneas, es decir, habríamos de contar con un máximo de sesenta.

En ese espacio no pueden caber, evidentemente, las cien líneas que ocupan los versos acrósticos, con sus rúbricas, en la edición de Sevilla, más las cinco del incipit y las quince del argumento general, según datos de Foulché-Delbosc, máxime teniendo en cuenta que, si bien los versos ocuparían el mismo número de líneas en ambas ediciones, las 20 que suman las otras dos partidas en la edición de Sevilla se convertirían, por lo menos, en 25 en la de Burgos. Es decir, nos "sobran" ya unas 65 líneas, a las que habría que añadir las casi dos páginas que el hispanista francés calcula ocuparía la carta en el "ejemplar Heber". Concluyentemente, la totalidad de las piezas preliminares no podrían caber en tal espacio, ni aún considerando la utilización de tipos de imprenta más pequeños, lo que, según hemos visto (8), rechaza Norton de plano.

Ahora bien, el volumen de espacio más importante es el precisado por las once octavas acrósticas, con sus rúbricas, que es lo que, de verdad, resulta imposible de acoplar, incluso por sí solo. De todas formas, si ahora volvemos a "echar las cuentas", prescindiendo de dichas octavas, veremos que nuestras necesidades de espacio con-

tinúan siendo considerables:

- El título (unas seis o siete líneas), acompañado por un grabado, según consideran Foulché-Delbosc y Norton. Este conjunto ocuparía, según dichos investigadores, todo el recto.
- "Casi" dos páginas de la carta.
- "Casi" otra (25 líneas), del "incipit" más el argumento general.

o sea, más de tres páginas en total, casi cuatro, que, evidentemente, resultan muy difíciles de acoplar en las dos que podemos considerar disponibles, por lo que parece que en este supuesto no hay más remedio que dar la razón a Foulché-Delbosc que, además, está respaldado por Norton (18).

Pero, para no perder matices ni opiniones con respecto a esta cuestión, vamos a seguir contando con la ayuda del hispanista francés, porque, si bien hemos transcrito lo que resulta ser su tesis general sobre el asunto, la verdad es que hemos prescindido de algunas de las muy significativas digresiones que hace, aunque luego termine eliminando las soluciones que apunta o de que se hace eco, para decantarse por las que ya hemos dado a conocer. Estas son sus palabras:

Hablando del ejemplar Heber, Salvá dice: "La carta del autor [...] a un su amigo pudiera estar al dorso de la portada, de que carece el ejemplar" (Catálogo, I, p. 385, col. 2), y "si la dedicatoria a un su amigo se halla en la de 1499 (la edición que Salvá supone datar de 1499 es la del "ejemplar Heber"), lo que no puede saberse hasta descubrir su portada, debe estar suprimido este miembro de la penúltima cláusula: para disculpa de lo cual todo, no sólo a vos, pero a cuantos lo

leyeren, ofrezco los siguientes metros (19), por ser imposible que en el reverso del frontis se hayan metido también las once estancias" (Ibid. I, pág. 396, col. 2)...

Estas once octavas, juntas a sus rúbricas, hacen cien líneas y cien líneas no podían caber en una sola página. Salvá lo ha reconocido con razón, pero es preciso no desdeñar ninguna hipótesis: nos hemos preguntado si estos versos acrósticos no figurarían en parte en el ejemplar Heber, y si la edición de Sevilla, 1501, no se habría limitado a continuarlos. Se puede, en efecto, prescindir de las cuatro últimas octavas (pues las siete primeras forman por sí mismas un acróstico completo: El Bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea) y suponer que fueron añadidas en una edición subsiguiente... Pero estas siete octavas y sus rúbricas ocupan 65 líneas, y 65 líneas no podían caber en una sola página.

Quedan aún la carta a un amigo, el incipit y el *argumento general*. Salvá dice que la carta podría estar incluida allí, pero sin la frase para disculpa de lo cual todo, no sólo a vos, pero a cuantos lo leyeren ofrezco los siguientes metros, ya que los versos acrósticos no habrían podido seguir a la carta. La presencia de esta frase sería, en efecto, inadmisibles, pero la carta, incluso desprovista de ella ¿podría caber en una sola página? Salvá lo admite, nosotros no lo juzgamos posible.

De todas formas, pese a las conclusiones de Salvá, resulta difícil pensar, porque a nosotros tampoco "nos salen las cuentas" que Foulché-Delbosc y Norton no tengan razón en este supuesto, a no ser que admitamos algunas posibilidades no consideradas por ellos.

En primer lugar, sería necesario estimar que, contando esta edición con un grabado específico para ilustrar cada auto -lo que le diferenciaría de las otras ediciones de la Comedia- se hubiese juzgado aquí superfluo incluir una viñeta ilustrativa del título, máxime teniendo en cuenta que el *Auto 1* tiene dos ilustraciones, en vez de una sola como las demás y que la primera de ellas está colocada en la cabecera de allí. Estando reservada esta vi

ñeta a la presentación de la imagen y los nombres de los dos protagonistas, cabe la posibilidad de que esta ilustración sea sustitutiva de la que normalmente hubiera debido estar en la portada.

Por otra parte y, basándonos en razonamientos que aún sería prematuro desarrollar, pero que ya se pueden intuir por lo dicho hasta aquí, cabe pensar que, al igual que los acrósticos, con respecto al "*fin bajo*", aunque en menor proporción la *carta* fuese prolongada para las siguientes ediciones y la que apareciese en esta fuese sensiblemente más breve.

En tal caso, la posible organización de la hoja a, sería la siguiente:

Recto: *Título*, embutido en una orla o recuadro y posiblemente en rojo, para destacar. Comienzo de la "carta a un su amigo".

Verso: Final de la *carta*, *incipit* (aunque quizás esta pieza apareciese sólo en las ediciones siguientes, porque, en contra de las suposiciones de Foulché-Delbosc, demostraremos que su redacción es posterior a la del título) y *argumento general*.

Quizás parezca extraño, a primera vista, ese esquema de composición, sin viñeta en la portada, y colocando en ella el comienzo de la "carta". También nos lo hubiese parecido a nosotros antes de haber hojeado el libro de D. Francisco Vindel, que incluye múltiples facsímiles de libros de la época, particularmente de sus portadas.

Esta disposición basada en la colocación escueta del título en unas líneas en rojo seguidas inmediatamente por una dedicatoria está documentada, entre otras, en dos ediciones, precisamente salidas de la imprenta de Fadrique de Basilea: La glosa de las coplas de Revulgo, hechas por Fernando del Pulgar para el señor conde de Haro, condestable de Castilla (libro que carece de indicaciones tipográficas pero que el Sr. Vindel atribuye sin dudas al impresor burgalés y lo data en el año 1485) y la Crónica de España de Diego García de Valera, correspondiente al año de 1487.

En cuanto a la escueta presentación del título rodeado de una orla, "cartela" o greca, sin viñeta, los ejemplos son numerosos.

4.3.4.2. Ausencia de varias páginas al principio del ejemplar

Pero aún no hemos acabado con el tema, porque debemos también reconsiderar, desde otro punto de vista, la cuestión de la admisión, o no, de esas páginas "extra" que hubiesen permitido la inclusión en ellas de las piezas preliminares. De ello se ocupó extensamente Norton y al decantarse por su improbabilidad, esgrimía la siguiente argumentación:

El material contenido en la edición de Toledo de 1500 que sería preciso incluir [en dichas páginas "extra"] consta de una carta de "El autor a un su



amigo" que ocupa una página y media, los versos acrósticos que llenan tres páginas o, teniendo en cuenta que la edición de Fadrique es algo más generosa en espacio, cinco páginas en total. El hipotético conjunto [de páginas con otra foliación o sin ella] no podría, por consiguiente, haber constado solamente de dos hojas y, por lo tanto, se deberían emplear cuatro para ello; en otras palabras, habría ocho páginas, además de la aj que falta y que habría que llenar con el título y seis páginas de materia preliminar. La vuelta del título pudiera, posiblemente, haber sido dejada en blanco, pero dos páginas quedarían todavía desocupadas; estas podrían estar destinadas a un uso pródigo de grabados en madera; pero esa no es una solución muy verosímil (20).

En otras palabras, su rechazo a esta solución se basa en que, por necesidades de encuadernación, este número de hojas de otra signatura debería ser, necesariamente, par: dos o cuatro que, añadidas a la aj, harían un total de seis o diez páginas y, además, no es posible admitir que existieran muchas páginas en blanco o con exceso de grabados, porque, siendo el papel el capítulo más importante, con mucho, de los gastos de impresión de un libro en aquella época, la compaginación estaba orientada a su máximo aprovechamiento. Y desde este punto de vista deduce que, para la inclusión de todas las piezas, diez páginas serían demasiado (le sobran tres) y seis, insuficientes. Por eso rechaza la posibilidad de estas hojas "extra".

Naturalmente, Norton no se plantea un problema de orden literario, sino una cuestión basada en los usos y costumbres de la imprenta española de aquella época y busca, ante todo, una solución razonable, desde este punto de vista, para la compaginación de un texto determinado. Pero no se detiene -como en un momento de sus reflexiones

hace Foulché-Delbosc- a considerar si alguna parte de los textos podría quedar excluida, o no. El asume el lema de "todo" o "nada".

Por el contrario, nosotros, teniendo en cuenta las conclusiones del capítulo anterior, reforzadas y perfiladas en este, nos sentimos tentados a buscar la posibilidad de otra solución: la del caso de que el "*fin bajo*" no hubiera sido aún completado, cuando vio la luz esta edición.

En ese caso, las dificultades de sobra de espacio que encuentra Norton para acoplar todas las piezas en diez páginas quedarían ligeramente atenuadas y reducidas a un "lujo sin excesos", como parece ser la tónica del ejemplar que comentamos. El número de hojas "extra" necesario, en esta hipótesis, sería sólo de dos, y su utilización, así como la de la hoja aj, sería la siguiente:

- Recto de la 1^a hoja: *Título*, acompañado por un grabado.
- Verso de la 1^a hoja: En blanco (Como vimos, en la transcripción de sus palabras, Norton admite perfectamente esta posibilidad).
- Recto y verso de la segunda hoja: *carta* del "autor a un su amigo".
- Recto y verso de la hoja aj (respectivamente): *Incipit y argumento general* y grabado en madera a toda plana.

Es decir, hemos eliminado de aquí los versos acrósticos, pues estamos contemplando la hipótesis de que en es

te estado sólo existirían cuatro octavas que deberían ir colocadas a continuación de la obra.

Puede argüírse nos que, al considerar esta segunda hipótesis, proponemos soluciones diametralmente opuestas a las que brindábamos en el caso de que al "ejemplar Heber" pudiera faltarle solamente la hoja aj; así es, en verdad, pero es que en esa valiosa colección de facsímiles proporcionada por el Sr. Vindel en su monumental obra, incluye ejemplos que permiten justificar todos los supuestos: aprovechamiento al máximo del papel, hasta casi llegar a la cicatería, como en los casos entonces enumerados, o utilización relativamente abundante de grabados y espacios en blanco.

Como ejemplos de esta mayor generosidad podemos proponer los siguientes, también todos ellos producto de los talleres de Fadrigue de Basilea.

Vida y Tránsito de San Jerónimo, en folio, 1490, el recto de cuya portada está en blanco, ocupando todo el verso una viñeta sin ninguna inscripción, y comenzando el texto en el recto de la hoja aj.

Algo parecido ocurre con el Contemptus Mundi, de Juan Gerson, 1495, que en el recto lleva el título escueto y en el verso una viñeta a toda plana, precedida de un rótulo en dos líneas.

El Ejemplario contra los engaños y peligros del mundo, 1498, tiene en el recto de la portada una "cartela" con el título y en el verso una ilustración, sin rótulos, a toda plana, y eso que el libro está impreso en folio, lo

que supone un mayor dispendio de papel.

El Aelius Donatus, en 4º, 1498, tiene en sus primeras páginas la siguiente disposición:

Portada: recto: grabado en madera con el rótulo "Partes emendate"; verso: grabado en madera. Recto de la segunda hoja: amplia orla en madera que encierra una inscripción relativa al título que continúa en el verso, sin orla, y que termina a mitad de la página, quedando el resto en blanco.

Como vemos, las posibilidades de compaginación brindadas por los ejemplares conocidos de la época son bastante amplias.

En lo que sí debemos detenernos, acto seguido, es en proporcionar algunas explicaciones relativas a la compaginación que proponemos para la hoja aj, porque debemos discutir y valorar la segunda dificultad que encuentra Norton para admitir la solución basada en la inclusión de hojas "extra". El, inmediatamente a continuación del párrafo transcrito anteriormente, añade:

Además, hubiese, o no, una adición de hojas preliminares, el comienzo del propio texto, es decir, el incipit y el argumento general, debería haber ocupado el verso de aj, porque es impensable que pudiese haber solución de continuidad entre esas piezas y el argumento del auto I. El hecho de que el texto empezase en el verso de una hoja era un permisible y, en verdad, frecuente arreglo, en el caso de ser aj la primera hoja del libro, pero no si existía un conjunto preliminar, dedicado únicamente a segregar dedicaciones, prefacios, tablas y otra materia inicial, dejando el recto de aj libre para el comienzo del texto.

No podemos, en principio, "enmendar la plana" a quien tan intensamente se ha dedicado a observar los usos

y costumbres de la imprenta en España en los primeros veinte años del siglo XVI. Pero debemos constatar que la aplicación de estas observaciones se basa en una premisa inicial, no observada, sino razonada, con la que no podemos estar de acuerdo y no por un razonamiento de orden contrario, sino porque nuestras propias observaciones lo desmienten. Dicha premisa es la de que:

el comienzo del propio texto, es decir, el incipit y el argumento general, debería haber ocupado el verso de aj, porque es impensable que pudiese haber solución de continuidad entre esas piezas y el auto.

No podemos estar de acuerdo con la expresión subrayada, porque nosotros hemos examinado detenidamente la colocación de los grabados en el libro en cuestión, a través de la reproducción en facsímil de Huntington y hemos podido constatar que, a veces, rompen párrafos de un texto, cuya continuidad es bastante más necesaria que la que requieren el argumento general y el del primer auto.

Evidentemente, los grabados ilustrativos de cada auto tienen un sitio lógico de colocación que es entre el final del texto del argumento y el comienzo del desarrollo del propio auto. Esa es, en efecto la regla general, según puede observarse en los autos, I, II, V, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XIII, XIV, XV y XVI, pero existen excepciones:

- En el auto I, el primer grabado está colocado entre el rótulo "*Argumento del primer auto desta comedia*" y el texto de dicho argumento, lo que constituye una rotura de ilación notable (hay que recordar, de paso,

que este auto tiene dos ilustraciones, lo que incide en esa calificación, "lujo sin excesos", que hemos aplicado a la presentación tipográfica del ejemplar y que justifica la hipótesis de que el verso de la portada pueda estar en blanco y haya otra página ocupada exclusivamente por un grabado).

- En los autos III, IV y X, la colocación de los grabados rompe los respectivos textos de los autos; y si esto es así ¿por qué no puede admitirse que haya solución de continuidad entre el argumento general y el del primer auto?

Nada se opone, por tanto, a que, de acuerdo con los usos tipográficos observados por Norton, el recto de aj esté dedicado al inicio del propio texto. Como él dice: el *incipit* y el *argumento general*, quedando reservado el verso para un grabado.

4.3.4.3. La página final

Y vamos a entrar, finalmente, en una cuestión pasada por alto por Foulché-Delbosc, pero abordada resueltamente por Norton: el problema de la página final. He aquí, de nuevo, las palabras de este último investigador:

Se debe tener presente que las piezas finales rimadas, colocadas al final de las ediciones de Toledo y Sevilla (es decir, las atribuidas a Alonso de Proaza) ocuparían casi dos páginas de la de Burgos y que este espacio es, probablemente, el máximo con que podemos contar para acoplar la materia final que falta. Esas piezas habrían de ocup

par la hoja M4 perdida, quedando la divisa de la imprenta como única ocupante de un hipotético con junto de foliación "n". No he podido encontrar ningún ejemplo en la producción de Fadrique de Basilea de una signatura final que constase de dos hojas solamente; su solución hubiera sido, sin duda, insertar el medio pliego adicional en la signatura "m". Tampoco he podido encontrar ejemplo alguno en el que se haya utilizado la marca, excepto para rellenar un espacio disponible; si ello no era posible, la marca era omitida. Si se concede que la divisa formaba parte del libro, debe concluirse que las rimas finales no estarían presentes, probablemente. Además, puesto que sabemos que la divisa había sido cortada y montada, no tenemos evidencia de qué otra materia podría estar incluida en m4 y no se puede excluir que hubiese un corto colofón en prosa por encima o por debajo de la divisa (21).

Hay, quizá, que remontarse a la historia de las ventas del libro, para aclarar algo que Norton da aquí por sabido, pero que él mismo -como lo hiciera Foulché-Delbosc en su artículo citado- ha relatado en líneas anteriores. La hoja actual en que aparece la divisa de Fadrique de Basilea es un facsímil moderno, posiblemente hecho en Francia en el siglo XIX. Pero la presencia de esta divisa estaba ya registrada en el catálogo de ventas de M. Heber y, cuando el libro fue puesto de nuevo en venta en 1844, se observó que dicha divisa estaba recortada y montada sobre un papel que llevaba marca de agua del año 1795. Según cree Norton, la divisa presente en 1836, aunque deteriorada, debía ser auténtica y lo que existe ahora es una reproducción fotográfica de aquel montaje.

Aceptada, pues, la relativa autenticidad de esta hoja (no tenemos elementos de juicio propios y debemos, por tanto fiarnos de los de Norton) el problema subsiguiente consiste en que, al no ocupar la página entera (queda

el espacio aproximado de ocho líneas, es decir, un cuarto de ella) y tratarse de la fotografía de un montaje, no podemos saber si en el original había algo escrito por encima o por debajo de la divisa ni si ocupaba parte del recto o del verso. A esto es a lo que se refiere el investigador en sus palabras transcritas.

De ellas, y de esta explicación subsidiaria, debemos deducir que el máximo espacio disponible al final del libro era esa hoja m4 (aquí Norton rehúsa claramente admitir la posible existencia de páginas extra al final) y que de ella tenemos ya ocupado el correspondiente a unas 22 líneas quedándonos por tanto un máximo de 38. La pregunta subsiguiente a todo esto es: ¿Qué materia ocuparía dicho espacio? Vamos a discutir todas las respuestas posibles.

1° Nada. Cuesta trabajo admitir un despilfarro semejante en esta parte final del libro, que quedaría así:

- . Verso de m3: 11 líneas en blanco, ya que el auto 16 termina en la n° 19.
- . Recto de m4: 8 líneas libres debajo de la marca.
- . Verso de m4: completamente en blanco.

Hay que advertir, sin embargo, que esta abundancia de espacios en blanco, aunque rara, no constituiría un hecho sin precedentes. El Tratado de amores de Arnalte y Lucenda, de Diego de San Pedro, impreso asimismo en 4° por Fadrique de Basilea tiene en blanco el verso de i, y el recto de i,, estando ocupado el vuelto de esta última hoja, únicamente por el es-

cudo del impresor.

2° Un colofón en prosa. Solución propuesta por Norton.

Efectivamente, existe también el antecedente del mismo Tratado de amores de Arnalte y Lucenda que remata el texto de la obra con la siguiente inscripción:

"Acabase este Tratado llamado Sant Pedro a las damas de la reina nuestra señora. Fue impreso en la muy noble y muy leal ciudad de Burgos por Fadrique Aleman en el año del nacimiento de nuestro Salvador Jesucristo de mil quatrocientos y noventa y un años, a XXV días de Noviembre."

Lo que ocurre es que este colofón no aprovecha esas páginas en blanco que anteceden a la marca del impresor, sino que se coloca inmediatamente al final del texto con una sola línea de separación, respecto a él y no podemos olvidar que el último auto de La Celestina no acaba exactamente en el final de la última página, sino que deja un espacio en blanco de unas once líneas, suficientes para dar cabida a un colofón de este tipo.

Debemos aclarar, sin embargo, que el hecho de que lo hayamos copiado íntegramente, aunque hubiese sido suficiente con referirnos a él, no se debe a un capricho sin razón, sino a que nos parece muy conveniente llamar la atención sobre la relación de este colofón que empieza diciendo

"Acabase este tratado llamado Sant Pedro a las damas de la reina nuestra señora"

con unos versos, cuyo acróstico permite leer:

"Sacabo la Comedia de Calisto y Melibea."

Finalmente, no cabe tampoco olvidar el hecho de

que la parte final del texto de esta obra, esa parte seguida tan de cerca por el colofón que hemos reproducido, es una especie de "carta" precedida por el epígrafe "Buelve el Autor la habla a las damas" lo que constituye un indicio más de esa idea lanzada páginas atrás, (que no nos decidimos a asumir plenamente, aunque tampoco desechamos), de que todo el conjunto de carta y "fin bajo" estuviesen colocados en esta edición al final del libro.

- 3° Las coplas finales de Alonso de Proaza. No cabrían, evidentemente, en el espacio que consideramos. Ellas solas ocuparían 48 líneas -son seis octavas- a las que habría que añadir unas diez de los epígrafes que las preceden, mientras que el espacio disponible sería sólo de 38 líneas. Para encontrarles sitio habría que haber añadido dos hojas más, de las que, en cambio, ocuparían un espacio mínimo, con lo que el sobrante de páginas en blanco sería superior aún al de los casos anteriores. Hay, además un razonamiento de otro orden que también excluye esta posibilidad. Evidentemente, la presencia de estas octavas implica la inclusión al principio de las piezas preliminares con los acrósticos completos, ya que una de ellas sirve para "ayudarnos" a descubrir el nombre de Rojas. Además, caso de ser cierta la fecha de impresión que figura en la marca, lo que resulta más que probable por todo lo que llevamos dicho, también resultaría imposible la inclusión de la última estrofa que

nos da el año de la impresión en los siguientes términos:

"El carro Phebeo despues de haber dado
mil y quinientas vueltas en rueda..."

porque si bien este verso resulta correcto de medida para el año citado y aunque forzado, puede resultar aceptable para los años siguientes, sobre todo por la evidencia de que se trata de una adaptación a las sucesivas impresiones a partir de un original ya conocido, lo que de ninguna manera cabe pensar es que esta octava hubiese sido "inventada" para expresar la fecha 1499, porque nos sobrarían por lo menos tres sílabas, aunque forzásemos al máximo la pronunciación y prescindiésemos del valor de las sílabas tónicas en este tipo de versos. Evidentemente estas coplas de Alonso de Proaza no podrían, por múltiples razones, estar incluidas en m.

4° Unas coplas finales de Alonso de Proaza, más reducidas

Si acabamos de demostrar la incompatibilidad de dos de las seis octavas de Proaza con esta edición de Burgos, una por la fecha de impresión y otra por requerir la inclusión de la totalidad de los acrósticos, bien podría pensarse en la posible inserción aquí de las cuatro restantes, dedicadas a ponderar la obra y a indicar cómo debe ser leída en voz alta para conmovir al público, pero ¿tendría esto verdadero sentido?. Siempre se ha pensado que la auténtica finalidad de estas coplas finales era dar la clave

para descifrar el acróstico e indicar la fecha de terminación de la obra; no parece razonable, por tanto, que esas cuatro estrofas hayan sido hechas y publicadas antes de las dos últimas que son, sin duda las fundamentales.

- 5° El "fin bajo". En este caso, como es notorio, quedan superadas las dificultades que encontrábamos en los anteriores:

En primer lugar, cuatro octavas ocupan 32 líneas y, aún admitiendo la separación de una línea entre cada una de ellas y la colocación de la palabra "fin" delante de la primera, con la misma separación, tendríamos un total de 37 ¡y disponemos de 38!.

No comenzarían exactamente en la misma página en que acaba el auto XVI, en primer lugar, por no ser preciso, ya que caben perfectamente en las dos siguientes, acompañando a la marca y, además, porque, aunque son parte de la propia obra, lo son, efectivamente, "pero menos", y ese "pero menos" se materializa, precisamente, con una pequeña solución de continuidad, contradiciendo así, por otra vía, la premisa inicial de Norton. En las primeras páginas, el incipit y el argumento general, colocados en el recto de "a", irían separados del auto I por el verso, ocupado por un grabado y aún nos inclinamos ahora a pensar que también pudiera ir completamente en blanco. Al final, el auto XVI queda separado del "fin bajo" por las once líneas en blanco de la última página de

aquél.

Esta solución para la última hoja es sólo compatible con las dos aplicadas a la parte inicial del libro que admiten la presencia de la *carta*, reducida, o no, y excluyen absolutamente los versos, siendo la más aceptable de las dos aquella que aloja la *carta* en hojas "extra", dando lugar a espacios en blanco y a grabados. No resultaría muy normal que el final del libro fuese más ilustrado y más holgado que el principio.

4.3.5. Discusión final

La combinación entre sí de las distintas soluciones expuestas, tanto para las páginas iniciales como para las finales, daría un número considerable de posibilidades, que haría interminable su discusión. No obstante, aplicando el criterio de la coherencia, podemos hacer tres grandes grupos:

- a) Admitir la inclusión de la totalidad de las piezas, tanto al principio como al final. Esta, según Norton, y nuestros cálculos también lo abonan, es la solución más rechazable por la cantidad de espacios en blanco que requeriría en ambas partes del libro.
- b) No inclusión de piezas preliminares ni finales. No resulta difícil de admitir por lo que respecta a lo primero; lo segundo resulta más problemático. La hi-

hipótesis menos desfavorable para el final sería la propuesta por Norton: imaginar un colofón en prosa. En cambio, razonamientos de otro tipo nos indican que esta es, precisamente, la hipótesis menos admisible, porque habría de inferir de ella que la *carta* habría sido hecha después de esta primera publicación de la Comedia de Calisto y Melibea y esto, como vamos a comprobar muy pronto es completamente imposible.

- c) Las soluciones derivadas de nuestra teoría del "*fin bajo*", con publicación de la *carta* en las primeras páginas y los versos anónimos en la última, que, por exclusión resultan las más aceptables y concuerdan con las conclusiones del capítulo 3.

4.4. CONCLUSIONES

En este capítulo no hemos hecho mas que reforzar, con nuevas evidencias, las conclusiones obtenidas en el anterior. La expresión SACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA, que pudiera ser, en principio, extraña e inadecuada, está respaldada, en cuanto a la elisión, por Juan del Encina en su Arte de poesía castellana y en cuanto a la anteposición del pronombre por D. Rafael Lapesa, lo que significa que queda apoyada por dos inapreciables argumentos "de autoridad".

En cuanto a extensión, el tema más importante

abordado ha sido el estudio a fondo de la edición tenida generalmente por "princeps", la de Fadrique de Basilea, de Burgos, 1499 (?). Las piezas preliminares y finales de este ejemplar pudieran haber sido, de acuerdo con nuestras teorías, la "*carta del autor a un su amigo*", reducida en su parte final, como veremos en el apartado 9.10 y un "*fin bajo*" anónimo, constituido por las estrofas 4, 5, 6 y 7 de los versos acrósticos, además del título, incipit, argumento general de la obra y los correspondientes grabados, siendo necesario, para ello, la admisión de que pudieran haber existido hojas "extra" al principio del libro.

Sin embargo, el hecho de que esta edición pudiera haber tenido la estructura citada no pasa de ser una hipótesis admisible, pero imposible de demostrar.

NOTAS

- (1) Edición facsímil del Cancionero de Juan del Encina; primera edición, 1496. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1928.

- (2) Tabla-resumen de las consonancias del acróstico de La Celestina:

1^a octava: la consonancia de los versos 1 y 4 está formada por dos verbos en infinitivo: "encubrir" y "sentir". La de los versos 5 y 8 por un mismo verbo, repetido, en infinitivo: "ir".

2^a octava: la consonancia de los versos 2 y 3 está formada por dos verbos en tercera persona del plural del presente de indicativo: "vuelan" y "llevan", lo mismo ocurre con la de los versos 6 y 7: "arguyen" y "destruyen".

3^a octava: concordancia de los versos 1 y 4 formada por dos verbos en gerundio: "volando" y "cortando".

Octavas 4, 5, 6 y 7: no existen rimas de este tipo, aunque sí puede señalarse la presencia de una en el enlace de las consonancias entre la primera y la segunda parte de la quinta octava, es decir, entre sus versos 4 y 5: "alarga" y "embarga".

Octava n° 8: versos 5 y 8: concordancia de dos infinitivos sustantivados: "saber" y "valer" enlazados, igualmente, con el final del verso n° 1, que tiene la misma característica: "entender".

9^a octava: versos 5 y 8: terminan en dos verbos conjugados en la 3^a persona del singular del presente de indicativo: "mana" y "sana".

10^a octava: versos 2 y 3: "defendáis" y "perdáis". Versos 6 y 7: dos participios: "culpados" y "sepultados".

11^a octava: consonancias 1-4 y 5-8, formadas ambas por verbos en tercera persona del plural del pretérito indefinido: "prendieron"- "vertieron"; "escupieron"- "creyeron".

- (3) Notas de D. Emilio Cejador para su edición de La Celestina: 12. (pág. 10): "¡Ya tardaba Juan de Mena en asomar la cabeza! "Debe los puertos seguros tomar" (Laberinto. c. 133)" (se refiere al 7° verso de la 3^a estrofa: "insisto remando y los puertos seguros".

15. (pág. 12): "Vuelve Juan de Mena con su *Dédalo* y su *entretalladura* a sorberle el seso a su discípulo. (Laber; 142 y 144). (Se refiere a los versos 5 y 6 de la estrofa 8: "no hizo Dédalo, cierto, a mi ver / alguna más prima entretalladura". (Estos comentarios se refieren, como el del caso siguiente, a los versos correspondientes a la edición de la *Tragicomedia* que, como sabemos, están modificados con respecto a la versión anterior, que es la que a nosotros nos sirve de base. Sin embargo, en estos casos las modificaciones no afectan a las expresiones comentadas por Cejador, ya que aparecían igualmente en las octavas de la *Comedia*).

1. (pág. 14): "Y dale con Juan de Mena, que escribió "a otro que amores dad vuestros cuidados" (Laber.107). El *Laberinto* se imprimió en 1496 y se escribió en 1444, corriendo mucho los manuscritos entre sus aficionados". (Se refiere al verso 4º de la estrofa 11ª, "A otro que amores dad vuestros cuidados") (La estrofa a que pertenece este verso aparece, por primera vez, en las ediciones de la *Tragicomedia*, sustituyendo a otra que, modificada, pasa a convertirse en tales ediciones en un "fin" compuesto de tres estrofas que van precedidas por esta advertencia: "Concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la acabó".

- (4) Nombre con el que se designa aquí al único ejemplar conocido de la edición de Fadrique de Basilea, de Burgos, 1499 (?). Heber era el apellido de su primer propietario conocido.
- (5) Para juzgar la exactitud de esta conclusión vid. nuestra discusión a esta cuestión que desarrollamos páginas adelante, dentro de este mismo epígrafe.
- (6) Esta suposición sería apoyada años después por Norton que, basándose en la gran cantidad de material examinado para la escritura de su obra *Printing in Spain, 1501-1520* (Cambridge University Press, 1966), afirma a este respecto (pág. 144, nota 1, Apéndice B):

Una investigación de las obras conocidas, impresas por Fadrique de Basilea antes de 1505 no da pie a pensar que las piezas preliminares, ni los versos finales pudieran ser impresos en tipos más pequeños. En las ediciones de Toledo y Sevilla estas piezas están impresas con los mismos tipos que el propio texto. La práctica española en el siglo XVI consistía, de hecho, en reservar el uso de los tipos pequeños para los comentarios que acompañan al texto, para las notas marginales, las tablas y notas impresas en madera.

- (7) Cuando escribi6 este artículo, Foulché-Delbosc no tenía noticia de la edición de Toledo, 1500, pero esto no invalida los razonamientos del hispanista francés, ya que, salvo una diferencia en una cláusula del título, que examinaremos y discutiremos, y alguna otra de menor importancia, las ediciones de Toledo y Sevilla pueden ser consideradas equivalentes.
- (8) Op. cit., pág. 226.
- (9) El arte tipográfico en España durante el siglo XV, tomo VII, Madrid, 1951, págs. XXV y sigs.
- (10) Eine Bibliothek der Weltliteratur, Zurich, 1947, págs. 85 y sigs.
- (11) "Bermerkungen zur Celestina", en Revue Hispanique, IX, 1902, págs. 148-158.
- (12) Op. cit., Apéndice B, págs. 141-156.
- (13) Según Juan Luis Alborg, op. cit., pág. 534, nota 3, J. Homer Herriott en A critical Edition of the "Celestina". A filiation of early editions, (Madison-Milwaukee, 1964), "acepta la hipótesis de una edición anterior a la primera conocida; considera la supuesta "princeps" como la más antigua conservada por el momento -en contra del parecer de Vindel, por lo tanto-, pero duda respecto al lugar y fecha que se le atribuyen".
- (14) The Book called Celestina in the Library of the Hispanic Society of America (Nueva York, 1954, pág. 6).
- (15) Esta argumentación se basa en su constatación de que la Comedia impresa por Fadrique de Basilea copia ilustraciones (o incluso, quizás, utiliza sus bloques) de la edición de Terencio de Grueninger.
- (16) Merece la pena, a este respecto, fijar nuestra atención en la curiosa edición de Zaragoza, 1507, debida a Jorge Coci que, según las conclusiones de Norton (op. cit., pág. 155), resulta ser la edición más antigua de la Tragicomedia publicada en español. En el estudio que de esta edición hace, publicado en las Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina (pág. 10), Erna Berndt-Kelley dice lo siguiente:

Se trata de un texto en el que se ha hecho todo esfuerzo por ahorrar espacio. Carece de ilustraciones grabadas como las que en una forma u otra acompañan los textos de las demás ediciones españolas de la Tragicomedia...

En efecto, entre otros aspectos importantes de este ahorro de espacio, puede decirse también que carece de argumentos de los distintos autos, faltando, asimismo, las piezas preliminares.

Pudiera considerarse que esta constatación pone en entredicho la conclusión a que se refiere esta nota; sin embargo no es así ya que en lo que afecta a las piezas preliminares, también en este caso se registra la falta de 4 hojas al principio, teniendo la primera de las existentes la signatura "a-v". Como esta hoja comienza con la inscripción "Síguese la Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea"..., o sea, con el "incipit", al que sigue el argumento general, esas cuatro hojas que faltan deberían contener, evidentemente, las citadas piezas preliminares.

Por lo que respecta a los argumentos de los autos, su falta constituye, en efecto, una peculiaridad insoslayable, pero, además de que éstas no son ya piezas preliminares, puede argüirse que, al tratarse de una edición de la Tragicomedia que, con toda seguridad, incluiría también el prólogo compuesto para esta versión, el impresor pudo haberse hecho eco de lo que en él se dice:

"Que aún los impresores han dado sus punturas, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía, una cosa bien escusada, según lo que los antiguos escritores usaron"

y haber obrado en consecuencia con ello, suprimiendo los argumentos.

Por lo tanto, al no existir ejemplos respecto a la supresión de las piezas preliminares en las ediciones antiguas, resulta muy aventurado admitir que este pudiera ser el caso de la edición del "ejemplar Heber", a no ser que se trate, efectivamente, de una edición anterior a todas las demás conocidas.

- (17) De haber tenido antes en nuestras manos la copia de los trabajos de Norton, nos hubiéramos evitado, quizás, esta paciente búsqueda, ya que él mismo se hace eco de esta posibilidad, aludiendo al citado libro de Oliveros de Castilla (op. cit., pág. 145). No consideramos, sin embargo, perdido el tiempo, porque él

se refiere sólo a este ejemplo, citándolo un poco de pasada, ya que, como veremos -aportando sus razones al respecto- él se inclina a no considerar esta hipótesis de la existencia de hojas extra como la más probable.

- (18) Es preciso hacer notar que Norton acepta también esta solución. Sus palabras son las siguientes (op. cit., pág. 145):

"Si sólo se ha perdido la hoja aj no hay problema: su recto habría contenido el título, sin duda encabezado, como es costumbre, por un grabado en madera y su verso lo que falta del texto propiamente dicho: el incipit, "siguese la Comedia de Calisto y Melibea", etc., seguido inmediatamente por el argumento general."

Pero es preciso tener en cuenta que aquí Norton no se plantea el problema en su conjunto, sino que solamente trata de zanjar una cuestión previamente delimitada: la de cual sería la solución en el caso de que solamente faltase la hoja aj, porque, a continuación pasa a discutir en extenso la posible falta de un conjunto de hojas sin foliación, o con otra foliación distinta. Más adelante volveremos a sus palabras.

- (19) Vid. nuestras conclusiones al respecto en ap. 3.5.2.

- (20) Op. cit., pág. 145.

- (21) Op. cit., págs. 144 y 145.



ARCHIVO

CAPÍTULO 5

UN "ESTADO" ANTERIOR DE LA CELESTINA

- 5.1. La mención a una cruz como elemento de separación entre las "razones" del "antiguo autor" y las del continuador
- 5.2. Confirmación de la deducción anterior: división en escenas de las obras con las que está entroncada genérica y argumentalmente La Celestina
- 5.3. El estado anterior de La Celestina, según las referencias de las piezas preliminares
 - 5.3.1. "Dulce cuento que muestra salir de cautivo"
 - 5.3.2. "Tal fin que el principio desata"
 - 5.3.3. "Temor a fiar de alcahueta y de mal sirviente"
- 5.4. El título de Comedia
 - 5.4.1. Interpretaciones del concepto de *comedia*
 - 5.4.2. Discusión de tales interpretaciones
 - 5.4.3. Significado del vocablo, según el prólogo de la Tragicomedia
 - 5.4.4. El significado de *comedia*, según las tradiciones literarias
- 5.5. Conclusiones de este capítulo y encaje de las mismas en el esquema general de las obtenidas en las anteriores

NOTAS

El autor a su enemigo.

Elen los q̄ de sus tierras abientes se fallan cō/
siberar: de q̄ cosa aq̄ lugar dō de parten mayor
inopia. o falta padezca: pa con la tal servir alos
cōterrancos de quē en algun tiēpo beneficio recebido tie
nen: 7 viēdo q̄ legitima obligacion a inuestigar lo semija
te me cōpia: para pagar las muchas mercedes de v̄a l̄i/
bre liberalidad recebibas: a las vezes traydo en mi cā/
mara acollado sob̄e mi p̄pia mano: echādo mis sentēdos
por v̄etores: 7 mi juizio abolar: me venia ala memoria:
no solo la necesidad q̄ n̄ra comun patria tiene dela plēne
obra por la muchedibre de galanes 7 enamozados niācc
bos q̄ posee. po avn en particular v̄ra me l̄ina p̄sona: cuya
juuētud de amor ser presa se me rep̄senta aver visto: 7 del
cruel m̄cte lastimada a causa dele faltar defeniusa farnas
pa resistir sus fuegos las quales halle esculpidas enciōas
papeles: no fabricadas en las grādes berreras de d̄dila
mas en los claros singentos de doctos varones castella/
nos formadas: 7 como mirasse su primor: su sotil artificio
su fuerter claro metal: su modo 7 manera de lauo: su esti
lo elegāte. 7 yamas en n̄ra castellana lēgua visto ni oydo:
ley lo tres o q̄tro vezes: 7 tātas quātās mas lo leya: tan
tamas necesidad me ponía de releer lo: 7 tanto mas me
agradaua: 7 en su p̄cello nuevas sentēcias sentia. vi no lo/
lo ser dulce en su p̄ncipal ystoria. o s̄ficion toda junta: po
avn de alquias sus p̄ticularidades salia delectables fonic
zicas de filosofia: de otros agradables donayres: de o/
tros auisōs y cōsejos: cōtra lisonjeros 7 malos s̄ruiēres
7 falsas mugeres bechizeras. vi q̄ non tenia su firma del
autor: 7 era la causa q̄ estana por acabar: po quien quier q̄
fuese es digno de recordable memoria por la sotil inueni/
cion: por la gran copia de sentēcias entrecrēidas q̄ lo co/
los de donayres. tiene. grā filosofo era: 7 puce el con te/
mor de derractores 7 notibles lēguas mas aparçadas a
repxēder q̄ a saber inuētar cielo su nōbre: no me cūlpē/
si en el fin baxo q̄ le pōgo no esp̄rēre el miō mayor m̄cte q̄
siendo iurista yo: avn q̄ obra discreta: es agena de mi facul
tad: 7 quē lo supiese diria: q̄ no por recreacion de mi p̄im
cipal eludiō del q̄ yo mas me p̄cio como es la verdad lo
fiziese: antes distraydo delos derechos en esta nueva la/
uor me entremetiele: pero avn q̄ no acierte seria pago de
mi oladia. asi mismo p̄larian q̄ no quinze dias devnas va
caciones mientras mis locos en sus tierras en acabar lo
me detouiese como es lo cierto: po avn mas tiēpo y me/
nos acēpto. pa desculpa delo q̄ todo no solo a vos: po a
quātos lo leyeren offrezco los siguientes metros. 7 po
q̄ conosays dō de comienzan mis mal doladas razones
7 acaban las del antiguo auctor: en la margen ballareys
vna cruz: 7 es en fin dela primera cena. Vale.

El autor esculando se de su yerro en esta obra q̄ c̄cri
uio contra si arguye 7 compara.

El silencio escuda 7 sule encobrir:
las faltas de ingenio 7 las torpes lenguas:
blasō que es contrarrio: publica sus menguas
al que mucho habla sin mucho sentir.
como la boz miga que dera deyr:
bolgando por tierra con la p̄ouision:
jactole con alas de su perdicion:
lleuaron la en alto no sabe donde yr.

El ayre gosando ageno y estrano:
rapina es pa becha de aues que vuelan:
fuerzas mas que ella por ceuo la lleian:
en las nuevas alas estaua su daño.

Prosigue.

a ij

5. UN "ESTADO" ANTERIOR DE LA CELESTINA

5.1. LA MENCIÓN A UNA CRUZ COMO ELEMENTO DE SEPARACIÓN ENTRE LAS "RAZONES" DEL "ANTIGUO AUTOR" Y LAS DEL CONTINUADOR

Esa carta del autor a un su amigo, que tan elevado grado de protagonismo está alcanzando en el proceso de nuestra argumentación, como no podía por menos de suceder, termina, en la primera versión, de la siguiente forma:

"Y porque conozcáis donde empiezan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo autor, en la margen hallaréis una cruz, y es el fin de la primera cena."

El análisis de los diferentes aspectos de esta frase final ha de ocupar no poco espacio en diversas partes de nuestro estudio, ya que da pie a la extracción de buen número de conclusiones, todas ellas importantes. Pero ahora, en lo que pudiéramos definir como un primer comentario de urgencia, diremos que la reacción más natural y elemental, tras la lectura del párrafo transcrito, es la de buscar esa cruz, cuyo hallazgo resultaría ampliamente revelador. Por supuesto, no hemos sido, ni mucho menos, los primeros en sentir tan lógica curiosidad. Menéndez Pelayo, en su obra citada (pág. 248) se limita a decir al respecto:

Ha de advertirse que ni en la edición de Burgos ni en la de Sevilla (1501) aparece tal cruz, ni el texto está dividido en cenas o escenas, sino en autos, como en todas las restantes.

Pero ya anteriormente Foulché-Delbosc, en el pri-

mero de sus tres artículos que, con el título de "Observations sur La Celestina" publicó en la Revue Hispanique en 1900, 1902 y 1930 (el último de ellos a título póstumo), se había mostrado algo más explícito, refiriéndose a la edición de Sevilla, de 1501:

Desgraciadamente no hay ninguna cruz, y la ausencia de este signo lo pone todo en duda. La edición de Sevilla 1501 está dividida en 16 actos; si el autor de la carta hubiese querido indicar que la obra del antiguo autor comprendía todo el primer acto ¿no es probable, cierto incluso, que habría dicho simplemente "y es el fin del primer acto"? Y diciendo esto no habría tenido necesidad de anunciar al lector que encontraría una cruz al margen. Si emplea la palabra *cena* y no la palabra *auto* es de presumir que no sea sin motivo.

Posteriormente, Foulché-Delbosc se extiende en el análisis de otras contradicciones o inexactitudes de la carta (de alguna de las cuales ya nos hemos ocupado -su confrontación con el acróstico- y de otras lo haremos más adelante), para llegar a la siguiente conclusión:

Como quiera que sea, el texto de 1501 dice *cena* y *la cruz anunciada está ausente*; pero esta ausencia puede ser voluntaria. En efecto, el autor de "la carta a un amigo" no es, según nosotros, el autor de la *Comedia de Calisto y Melibea*; finge serlo y se nombra a sí mismo el "autor", pero no vemos en él más que el editor de un texto ya conocido, editor que trata de llamar la atención sobre la obra que vuelve a publicar.

Bonilla y San Martín, tratando de refutar las anteriores conclusiones de Foulché-Delbosc y defendiendo, por tanto, la autenticidad de la "carta", escribe en Anales de la literatura española, 1904, lo siguiente:

Nada más chistoso que tachar de falsario al autor de la carta, porque se permitiese añadir una cruz al margen, para indicar con más claridad al lector donde termina lo de otro y donde empieza lo suyo, a pesar de haberlo indicado ya en la carta. ¡Pues que! ¿Y quién le había de ir a la mano, aun

que hubiese puesto al margen un Calvario entero? ¿No ha visto el Sr. Foulché-Delbosc, en ediciones antiguas, al margen de párrafos que tienen ya su epígrafe, una mano con el dedo índice extendido y la llamada *Nota Bene*? Pues una función equivalente ejercería la cruz que, por malos de sus pecados, hubo de poner el autor al final de la primera cena.

Presentadas así las más afiladas aristas de la polémica, vamos a tratar, a continuación, de extraer nuestras propias conclusiones.

En primer lugar, es completamente cierto que la citada cruz no existe en ninguna de las ediciones conocidas. Ya hemos visto cómo Foulché-Delbosc y Menéndez Pelayo las buscaron infructuosamente (como otros muchos) en las de Burgos y Sevilla. Tampoco se encuentra en la de Toledo y resultaría vano, por supuesto, tratar de buscarla en las de la Tragicomedia, ya que en ésta (como si hubiese presentado la sugerencia que habría de hacerle Foulché-Delbosc al cabo de cuatro siglos, en el primero de sus párrafos aquí transcritos), el "autor" sustituye la frase que comentamos de la *carta* por otra que dice:

"y porque sepáis donde comienzan mis mal doladas razones, acordé que todo lo del antiguo autor fuese, sin división, en un auto o cena incluso, hasta el segundo donde dice Hermanos míos, etc."

Lo que sí puede deducirse de esta selección de enfoques y opiniones es que de nuevo volvemos a tropezar con algo que viene siendo la auténtica constante de esta primera parte del estudio: la realidad innegable de que las afirmaciones contenidas en estos párrafos finales de la *carta* constituyen un auténtico conglomerado de contra-

dicciones.

Y esta que ahora nos ocupa no tiene nada que ver ni con interpretaciones más o menos afortunadas como en el caso del "*fin bajo*", ni con juicios de opinable certeza sobre la posibilidad o imposibilidad de determinados hechos, como el empleo de 15 días para la terminación de la obra, ni, en fin, con la exacta valoración de posibles estrategemas de intención dudosa, como la de fingir un anonimato que luego se desmiente. Ahora se trata de algo tan concreto y material como la presencia o ausencia de una cruz en un lugar determinado del libro, cuya imputación de certeza o falsedad no admite discusiones ni precisa aclaraciones.

Todo esto se complica y refuerza con otra aseveración inmediata, igualmente contradictoria e inexacta, la de que esa cruz marca el final de la primera "cena", cuando la obra, desde su primera edición conocida está dividida en "autos".

Ahora bien, la solución encontrada anteriormente para las contradicciones relativas al "*fin bajo*" y a la cuestión del anonimato nos llevan a plantearnos el siguiente dilema ¿miente deliberadamente la carta? o, como dedujimos en esos casos anteriores ¿han sido otras circunstancias las que la han hecho falsa "a posteriori"?.

La simpleza y burdez de la hipotética mentira nos lleva a elegir, sin dudas, la segunda posibilidad y, en tal caso, la consecuencia inmediata no puede ser más evidente, por más que sorprenda a la luz de las teorías has-

ta ahora vigentes. Esa consecuencia es que la carta se refiere a un estado anterior al de La Celestina que conocemos, anterior incluso a la Comedia impresa por Fadrique de Basilea; a un estado en que la obra estaba estructurada en "cenas" y compuesta de tal forma que el paso de una escena a otra no estaba ostensiblemente explicitado y era preciso acudir a una señal cualquiera, en este caso una cruz, para que el tránsito de la primera a la segunda fue se percibido con seguridad por un lector no muy avezado. En resumen, un texto seguido, sin división en "autos" y, por supuesto, sin "argumentos" que los separen.

Y a la luz de esta conclusión ya podemos dar la razón, anteriormente reservada, de por qué resulta inadmisible que la edición de Burgos pudiera no incluir la carta: sencillamente, porque una pieza como ésta, que habla de división en "cenas", no puede haber sido escrita después de publicada la obra dividida en "autos", y si ha sido escrita antes, no tiene sentido que no aparezca en la primera edición y sí en las siguientes.

También podemos responder a la cuestión planteada en su día por Foulché-Delbosc:

Si el autor de la "carta" hubiese querido indicar que la obra del antiguo autor comprendía todo el primer acto ¿no es probable, cierto incluso, que habría dicho simplemente "y es el fin del primer auto"? y diciendo esto no habría tenido necesidad de anunciar al lector que encontraría una cruz al margen. Si emplea la palabra cena y no la palabra auto es de presumir que no sea sin motivo.

Creemos que, efectivamente, nuestra deducción da amplia satisfacción a estas cuestiones: Si emplea la pala

bra cena y remite a una cruz para indicar el final de la primera, era porque la obra presentaba un texto seguido y el momento de paso de la primera a la segunda escena podría prestarse a interpretaciones diversas.

5.2. CONFIRMACIÓN DE LA DEDUCCIÓN ANTERIOR: DIVISIÓN EN ESCENAS DE LAS OBRAS CON LAS QUE ESTÁ ENTRONCADA GÉNERICA Y ARGUMENTALMENTE LA CELESTINA

La anterior deducción, realizada racionalmente a partir del mensaje de la carta y de su confrontación con la realidad de la obra, no tiene nada de insólito desde el punto de vista de los usos literarios, sino que resulta, por el contrario, completamente normal. Lo raro es, precisamente, esa presentación en "autos", si nos atenemos a la práctica habitual en el género de obras con que indudablemente está entroncada La Celestina.

Podemos utilizar en primer lugar el testimonio, no sólo de un contemporáneo, sino de alguien que, en su Cancionero, publicado en 1513, incluye, precisamente, una versificación del primer auto de La Celestina (1). Se trata de Pedro Jiménez de Urrea 1486 (?) - 1535 (?) que, en el prólogo de dicha versificación, dice, refiriéndose a nuestra obra:

Este Arte de amores está ya muy usada en esta manera por cartas y por cenas que dice el Terencio y, naturalmente, es estilo de Terencio lo que hablan en ayuntamiento (2).

Asimismo están divididas en escenas las obras de Plauto y Terencio, íntimamente ligadas a La Celestina, como es notorio, así como las comedias humanísticas italianas, género en el que, tanto Menéndez Pelayo como Lida de Malkiel, incluyen a la inmortal Comedia o Tragicomedia.

Así esta última dice:

Plauto y Terencio dividieron sus comedias en un número variable de escenas; la pedantería de los críticos romanos impuso arbitrariamente la división en cinco actos de las obras de Terencio desde la época de Varrón, según se cree, pero las obras de Plauto no se prestaban al retaceo y, en efecto, los manuscritos lo desconocen; la actual división en cinco actos deriva de la edición de Juan Bautista Pío, Bolonia, 1500 [...]. De ahí que la mayor parte de las Comedias humanísticas conozcan no más que la división en escenas y que algunas (la *Poliscena*, por ejemplo) sólo tardíamente hayan sido reestructuradas en actos (3).

Pero, en relación con este tema, hay algo que resulta casi tan significativo como los antecedentes que acabamos de exponer: las imitaciones de La Celestina, tan serviles, a veces, en diversos aspectos, no acogen, en general, la división en autos del modelo, por lo menos las más inmediatas en el tiempo. Si seguimos transcribiendo la cita de la Sra. Lida de Malkiel anteriormente utilizada veremos que:

La *Comedia Thebayda*, la *Penitencia de Amor*, la *Comedia Seraphina*, la *Comedia Ypólita*, la *Segunda Celestina*, la *Comedia Florinea* se dividen en escenas; la *Tragedia Policiana*, en veintinueve actos. Muchas de aquellas escenas son verdaderos actos... Pero a partir de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón, 1542, las imitaciones adoptan la forma docta en cinco actos subdivididos en escenas: así las comedias *Eufrosina*, *Selvagia*, *Doleria*, la *Lena* y la *Dorotea*.

¿No resulta extraño este desvío del original? ¿No puede deberse a la percepción de ese mensaje de la carta

que habla de un original en escenas?. Por otra parte, no deja de ser bastante significativo el hecho de que, de las primeras imitaciones, las que llevan el nombre de Comedia van divididas en escenas y sólo la calificada de Tragedia es la dividida en autos.

5.3. EL ESTADO ANTERIOR DE LA CELESTINA, SEGÚN LAS REFERENCIAS DE LAS PIEZAS PRELIMINARES

Acabamos de ver que la *carta* nos proporciona referencias a un estado anterior de La Celestina dividido en escenas, aunque esta división no debería estar suficientemente marcada, ya que "el autor" estimó necesario señalar con una cruz la separación entre las dos primeras. ¿Tenemos datos para conocer algo más de ese estado? La *carta* no añade más precisiones sobre él. ¿Son más explícitos los versos acrósticos? No podemos dejar de tener en cuenta a este respecto que las tres primeras estrofas y las cuatro últimas son posteriores al núcleo central que constituye el "*fin bajo*", que es el verdaderamente relacionado con aquella pieza, como quedó demostrado en el capítulo 3. Por tanto, deberemos atenernos exclusivamente a las referencias que puedan proporcionarnos las cuatro estrofas que lo forman, lo cual no constituye ninguna verdadera limitación porque, como también vimos, son los únicos que dan información sobre la obra, después de "acabada" por el autor de la *carta*.

Pues bien, si prestamos la debida atención a estos versos veremos que nos describen una obra sustancialmente distinta a La Celestina que conocemos.

5.3.1. "Dulce cuento que muestra salir de cativo"

La mayor evidencia de esta afirmación brota, casi espontáneamente de la consideración de los siguientes versos pertenecientes a la primera estrofa del "*fin bajo*":

"o del principio, leed su argumento;
leedlo y veréis que, aunque dulce cuento,
amantes que os muestra salir de cativo."

A fin de evitar posibles *ruidos* que pudieran distorsionar la comprensión del significado correcto de sus términos, hemos consultado a fondo el Diccionario de autoridades -como también lo hemos hecho, aunque a veces sin resultado con el de Covarrubias- encontrando para las palabras más significativas, que, a nuestro juicio, son las que hemos subrayado en el texto, las siguientes acepciones:

- **DULCE**: "Aquello que hace en el gusto una impresión agradable [...] este epíteto conviene generalmente a todas las cosas apacibles [...] se usa traslaticia-mente a lo espiritual, moral y político por grato, gustoso y apacible".
- **CUENTO**: "Es también relación o noticia de una cosa sucedida. Y por extensión se llaman también así las fábulas o consejas que se suelen contar a los niños, para distraerlos".
- **MOSTRAR**: "Manifestar o exponer a la vista alguna cosa, enseñarla o señalarla, para que se vea".
- **SALIR**: "Vale asimismo desembarazarse o vencer algún estrecho o apretura, o por el sitio o por la mucha

gente. [...] Por traslación se aplica a las cosas del ánimo, como salir de la dificultad, de cuidado, etc. [...] Significa también libertarse o escapar de algún riesgo, peligro, prisión"...

- CATIVO (captive): Según Cejador, en las notas a pie de página de su edición: "de cativo" = de daño. El Diccionario de autoridades sólo da la acepción de "cautivo", que corresponde a su sentido actual, a no ser que tengamos en cuenta la siguiente definición de...
- CATIVAR: "Por traslación vale aficionar y atraer cariñosamente la voluntad de otro, de forma que quede como aprisionada de la voluntad ajena".

A la luz de tales significados y, realmente de la que se deduce de la simple lectura, aunque de manera menos expresiva, el mensaje de esos versos es el siguiente: el argumento de la obra, que está colocado al principio del libro, es, como veréis, una fábula "grata", "gustosa", "apacible", que enseña la forma de escapar del daño a los que se han dejado llevar del deseo, o bien, salir de esa prisión a que les tiene sujetos una voluntad ajena.

De cualquier modo, resulta evidente que la expresión "dulce cuento" y esa esperanza de una redención final que encierran las palabras de los versos citados, se oponen a la noción de tragedia y de muerte y parecen anunciar un final feliz que, como luego veremos con más profundidad -aunque resulte de sobra conocido-, corresponde perfectamente al concepto de comedia.

Pues bien, si ahora, atendiendo la demanda del autor de los versos, consultamos ese Argumento calificado de "dulce cuento", nos encontraremos con el siguiente relato:

"Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de

gentil disposición, de linda crianza, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso en el amor de Melíbea, mujer moza, muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio y de su madre Alisa muy amada."

Hasta aquí, en verdad, nada se opone a esa definición que comentamos; nada tenebroso ni desagradable puede esperarse del amor surgido entre dos personas descritas en términos tan laudatorios, no sólo en lo que se refiere a su situación material y a su estado social, sino, sobre todo, a sus propiedades morales e intelectuales: él, de "claro ingenio", "gentil disposición" y "linda crianza"; ella, "muy generosa". Sin embargo, este principio de posible "dulce cuento" se tuerce bruscamente, ofreciendo el siguiente y trágico final:

"Por solicitud del pungido Calisto, vencido el casto propósito de ella (interviniendo Celestina, mala y astuta mujer, con dos sirvientes del vencido Calisto, engañados y por esta tornados desleales...), vinieron los amantes y los que les ministraron en amargo y desastrado fin..."

¿Qué relación podemos establecer entre ese "dulce cuento que muestra salir de cativo" y ese "amargo y desastrado fin en que vinieron los amantes y los que les ministraron"?

Una vez más hemos de recalcar que el desarrollo de los acontecimientos no se ajusta a la descripción que de él hacen las piezas preliminares.

5.3.2. "Tal fin que el principio desata"

La tercera de estas cuatro octavas que constituyen

el "fin bajo" proporciona también argumentos para que podamos seguir extendiéndonos en este tipo de consideraciones:

"Este mi deseo cargado de antojos
compuso tal fin que el principio desata"

y esto, conociendo ese "amargo y desastrado fin" choca de frente con una afirmación que hace el prólogo, tratando de presentar justificaciones:

"El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer" ...

¿cómo si el principio "fue placer" y el fin se ajusta a ese principio puede dar lugar a un tremendo drama en que mueren todos los personajes principales y los demás quedan desamparados y sumidos en el dolor?.

Pero no es preciso acudir al Prólogo, pieza, a fin de cuentas, posterior a la Comedia. El autor de la carta define así la parte que encontró hecha:

"vi no sólo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta" ...

y luego, el de los versos, evidentemente el mismo, ya que el que escribió aquella se atribuye a sí mismo la composición de estos ("el fin bajo que lo pongo") define a la obra acabada, a través de su argumento, como "dulce cuento", que muestra salir de cativo. ¡Esto sí que es consecuencia! ¡esto sí que es "componer tal fin que el principio desata"! : dulce el principio y dulce el conjunto reflejado en su argumento. Sin embargo, la obra que conocemos y el final de su argumento desmienten rotundamente tanta dulzura.

5.3.3. "Temor a fiar de alcahueta y de mal sirviente"

Otra cuestión que demuestra que el desarrollo de la obra, tal como nos ha llegado, es completamente inconsecuente con la descripción que de ella nos hacen las piezas preliminares y, de manera particular, los versos del "fin bajo", es la pretensión de estas piezas de que la lectura de la obra pueda "poner temor a fiar de alcahueta ni de mal sirviente".

Verdad es que en los comienzos e incluso en la parte media de la obra se percibe, a través de algunas palabras de los personajes, que toda la trama se centra en el montaje de un "complot" para burlar y esquilmar a Calisto; así lo explicará Sempronio en un aparte, en el transcurso de su larga conversación con su amo en el primer auto.

CALISTO. "Dios te consuele. El jubón de brocado que ayer vestí, Sempronio, vístetele tú"

SEMPRONIO. "Prospérete Dios por este y por muchos más que me darás. De la burla yo me llevo lo mejor. Con todo, si destos aguijones me da, traér sela he hasta la cama" ...

La misma idea se desprende de las palabras de Celestina, cuando el criado le propone el negocio de los amores de Calisto:

CELESTINA. "Digo que me alegro de estas nuevas, como los cirujanos de los descalabrados. Y como aquéllos dañan en los principios las llagas y encarecen el prometimiento de la salud, así entiendo yo hacer a Calisto."

Y, en fin, para no limitarnos a proponer ejemplos del primer auto, aquí están las palabras de Pármeno a Sempronio cuando, en el octavo, se preparan a ir a casa Celestina para comer con sus amigas y con ella, a base de

las viandas que han cogido de la despensa de su amo:

PÁRMENO. "Y allí hablaremos largamente en su daño y nuestro provecho, con la vieja, acerca de estos amores."

Sin embargo, la consecuencia global que se saca de la lectura total de la Comedia no tiene nada que ver con los propósitos confesados en las piezas preliminares, ni con estas palabras de los personajes. La verdad es que, a fin de cuentas, Calisto consigue su propósito gracias, precisamente, a los oficios de la alcahueta que pone, para ello, a contribución sus artes de hechicera y que, camino a casa de Pleberio, manifiesta sus temores y zozobras, a los que sólo se sobrepone por un sentimiento no muy lejano de lo que podría ser considerado especie de "honradez profesional". Vid transcripción de pensamientos de Celestina, camino de casa de Pleberio en apartado 6.4.6.

Si al final Calisto muere al caer de la escala, ello no puede ser, en modo alguno, imputable a Celestina y a sus cómplices (excluido el intento, no logrado, de dejarlo entrever de alguna forma a través de la figura de Centurio, en la Tragicomedia). Tampoco resulta perceptible que Calisto haya sufrido perjuicios, ni incluso menoscabo en su patrimonio. Solamente en un momento concreto, después de la primera escena de amor en el huerto, el protagonista exclama desolado:

"Ahora que veo la mengua de mi casa, la falta de mi servicio, la perdición de mi patrimonio" ...

pero estos párrafos pertenecen también a las interpolaciones de la Tragicomedia, esa pérdida de patrimonio no tiene ningún reflejo en la Comedia.

No puede decirse, por tanto, que la lectura de La Celestina produzca "temor a fiar de alcahueta ni de mal sirviente"; producirá, en todo caso, temor a un castigo de Dios, materializado, precisamente, en esa muerte fortuita de Calisto; pero de esto no dicen nada la *carta*, ni los versos del "*fin bajo*", ni incluso el título. Sólo lo hacen las octavas prolongadas de los acrósticos y lo deja entrever la primera parte del incipit.

Finalmente, ese mismo mensaje de dulzura y de final feliz de que nos habla el "*fin bajo*" y que no encontramos ni en el argumento, ni en la propia obra, es el que nos llega a través del propio título de "comedia" que viene inserto en el acróstico de las estrofas que comentamos, estrofas que fueron hechas para una obra "acabada" que no es, precisamente, la que ha llegado hasta nosotros. No tenemos, por tanto, más remedio que ocuparnos con cierta extensión de ese concepto de *comedia*.

5.4. EL TÍTULO DE COMEDIA

5.4.1. Intrepretaciones del concepto de *comedia*

Esta cuestión ha sido también objeto de debate, existiendo diversas opiniones al respecto. La distinción entre los conceptos de *comedia* y *tragedia* puede ser establecida a partir de dos criterios básicos: uno de ellos puede ser el clásico, es decir, el aplicado por griegos y

romanos, según el cual, en la *tragedia* intervenían dioses, reyes y héroes, mientras que en la *comedia* se narraban los lances de la vida común del pueblo y de los esclavos. Esta distinción queda clara e ingeniosamente documentada por Plauto, en el prólogo de Anfitrión, al poner en boca de Mercurio estas palabras, dirigidas a los espectadores:

"Ante todo, voy a deciros lo que he venido a hacer aquí; después expondré el argumento de esta tragedia, pero ¿por qué arrugáis la frente? ¿porque os he dicho que se trata de una tragedia? [...] No creo que esté muy bien hacer que sea una comedia una obra en que intervienen reyes y dioses. Entonces, ¿qué hacer? Ya que un esclavo tiene su papel aquí, haré que sea, como ya os he dicho, una tragicomedia" ... (4).

El otro criterio se basa, en cambio, en la naturaleza de los hechos narrados y queda documentado y explicado por el Marqués de Santillana en Carta dirigida a la "muy noble señora Violante de Prades" que está recogida en el tomo II del Epistolario español. Dice así:

Comedia es dicha aquélla cuyos comienzos son trabajosos y tristes y después el medio y el fin de sus días alegre, gozoso y bienaventurado, y de esto usó Terencio ... (5).

Posteriormente, Hernán Núñez (1475 (?) - 1533), llamado también "el Pinciano" o "el Comendador griego", por su extraordinaria fama como helenista y estrictamente contemporáneo de Rojas, como podemos comprobar por la fecha probable de su nacimiento y la segura de su muerte, puntualizó en su glosa a Las Trescientas de Juan de Mena que:

"Comedia, según los griegos, es una comprensión del estado civil y privado, sin peligro de la vida" (6).

Finalmente, Torres Naharro, en el Proemio que pu-

so al frente de su Propalladia (1517), define la *comedia* como:

"Un artificio ingenioso de notables y, finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado" (7).

Sin embargo, María Rosa Lida de Malkiel se desentiende de estas definiciones y, tratando de justificar el título de Comedia dado a La Celestina en su primera versión, entiende que tal calificación se debe a la

indiferencia hispánica a los distingos técnicos, que en el Siglo de oro hizo triunfar Comedia en la acepción de obra dramática (8)

y, efectivamente, esta última opinión parece apoyada incluso por el Diccionario de autoridades, que proporciona la siguiente definición:

Obra hecha para el teatro, donde se representaban antiguamente las acciones del pueblo y los sucesos de la vida común; pero hoy, según el estilo universal, se toma este nombre de Comedia por toda suerte de poema dramático que se hace para representarse en el teatro.

5.4.2. Discusión de tales interpretaciones

Se hace preciso, por tanto, realizar una discriminación a fondo de estas tres posibles interpretaciones, y una de las primeras razones discriminatorias a que podemos atender es la de la contemporaneidad. Las palabras de Lida de Malkiel se refieren, como ella misma dice, al Siglo de Oro, cuando estaban en pleno triunfo las obras de Lope y de sus contemporáneos, es decir, más de un siglo después. Del mismo modo, resulta notorio que la definición

que en este caso da el Diccionario de autoridades no se apoya en la opinión de ninguna de las pertenecientes a la época de La Celestina, sino que, según lo hemos hecho constar, subrayando la palabra, ese sentido corresponde al hoy del diccionario, un "hoy" que debemos situar en pleno siglo XVIII, ya que esta obra fue impresa en 1726.

Tampoco cabe pensar, evidentemente, en el criterio clásico, ya que ni los dioses ni los esclavos podían constituir elementos diferenciadores en la determinación del género de una obra escrita a finales del siglo XV, con un neto sabor costumbrista y contemporáneo.

En cambio, el Marqués de Santillana, muerto tan sólo 18 ó 20 años antes del nacimiento de Fernando de Rojas, Hernán Núñez, cuya diferencia de edad con Rojas puede cifrarse en uno o dos, y Torres Naharro resultan ser, en este caso, las verdaderas autoridades contemporáneas, quedando así resuelto en primera instancia el pequeño pleito entablado. Es más, si volvemos a las palabras antes transcritas del Marqués de Santillana, y las prestamos la debida atención, deduciremos la poca vigencia que ya por entonces tenía el criterio clásico, que ni siquiera se aplicaba a la obra de uno de los más representativos autores de la antigüedad. Esa es la consecuencia que podemos extraer del hecho de que, después de formular la igualdad *Comedia = final feliz*, añada sin vacilación: "y de esto usó Terencio" (9).

El Diccionario de Covarrubias concuerda en todo con estas ideas:

Suele la *comedia* empezar por riñas, cuestiones, desavenencias despechos, y rematarse en paz, con cordia, amistad y contento. Lo contrario es en la tragedia, que tiene fin en algún gran desastre.

5.4.3. Significado del vocablo en el Prólogo de la Tragicomedia

Además, la influencia de esta concepción de los contemporáneos y de Covarrubias queda claramente reflejada en el propio Prólogo de la Tragicomedia, al sugerirnos las contiendas de Rojas por no haberla tenido en cuenta:

"Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia" ...

Tan fuerte tuvo que ser esta argumentación en contra del nombre, que el bachiller la admite y pretende rectificar el manifiesto error de la denominación, con estas palabras:

"El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias entre estos extremos, partí ahora por medio la porfía y llaméla tragicomedia "

argumentación que presenta cierto paralelismo a la que Plauto pone en boca de Mercurio en el Anfitrión, aunque las razones sean distintas y el nombre final levemente diferente.

Hay que recalcar, sin embargo, que, con esta rectificación, Rojas incurre en un nuevo error de concepto, quizá porque no encontró otro modo de remediar el anterior. Este nuevo error está, naturalmente, en que lo que

caracterizaba a la *comedia*, según las autoridades contemporáneas, cuyo testimonio hemos aportado, no era el "principio", sino el "*final feliz*". Debemos convenir, además, que este intento de arreglo constituye una auténtica "salida por la tangente" e incluso una "confesión de parte" -dicho sea en lenguaje jurídico- en la que Rojas admite ese error anterior. Por último, ¿podemos estar seguros que desde un punto de vista argumental resulte cierto ese principio "de placer"? Veamos lo que nos dice el argumento del primer auto al respecto:

"Entrando Calisto una huerta en pos de un halcón suyo, halló allí a Melíbea, de cuyo amor preso comenzóle de hablar; de la cual rigurosamente despedido fue para su casa muy angustiado" ...

Tratando la trama de la obra, precisamente, de los amores de Calisto con Melíbea, da más bien la impresión de que estamos ante un ejemplo típico de "comienzos trabajosos y tristes", como decía el Marqués de Santillana, y el nombre de "*comedia*" sólo podría quedar justificado, en consecuencia, si "el medio y el fin de sus días" resultasen "alegres", "gozosos" y "bienaventurados".

5.4.4. El significado de *comedia*, según las tradiciones literarias

Por otra parte, esa correlación entre *comedia* y final feliz no debe ser buscada solamente en las definiciones como las que hemos aportado, sino en su auténtica pues

ta en práctica, es decir, en las tradiciones literarias y, sobre todo, en las de aquellas obras a cuyo género se vincula La Celestina. En la nota (9) hemos ofrecido ya unas cuantas reflexiones a este respecto, relacionadas con las obras de Terencio.

Consideraciones parecidas pueden aplicarse a esa auténtica derivación suya, que es la *comedia humanística*, nacida a impulsos de Petrarca -acreditada fuente de buen número de citas de La Celestina-, en la Italia del siglo XIV y desarrollada luego a todo lo largo del XV. Según María Rosa Lida de Malkiel, que se ocupa extensamente de estas obras y que llega, incluso, a incluir nuestra inmortal Comedia o Tragicomedia dentro de dicho género -haciendo caso omiso de su final trágico-, como ya lo hiciera antes Menéndez Pelayo, la panorámica general de su estudio ofrece las siguientes características:

El tema central de casi todas ellas es el amor ilícito, ya meretrício, ya adulterino, ya resuelto en casamiento. Criados y terceras secundan a los enamorados. La introspección y el elocuente lamento de amor alternan con chistes y lances escabrosos. El argumento suele ser más sencillo que el de las terencianas, lo que permite la evocación pormenorizada del ambiente y de los personajes en una realidad más rica, libre y movida que la de la Comedia romana. Así, la *comedia humanística* ofrece un cúmulo sorprendente de caracteres, sobresaliendo el de la heroína enamorada (10).

Además, en su nota nº 17, pág. 54, hace esta aclaración sumamente importante con respecto a la cuestión que estamos ahora dilucidando, por esa consideración de "sin precedentes" aplicada, entre otras cosas, al final trágico:

La inclusión de *La Celestina* en el género de "arte de amores" explicaría su título, lengua (romance, no latina) y desenlace trágico, los tres sin precedentes en la tradición del teatro antiguo y medieval.

Toda esta descripción de la comedia humanística, incluido el final feliz, se ajusta como un guante a la idea de esa "Comedia" así designada en el acróstico de unos versos que describen su argumento como "dulce cuento que muestra salir de cativo".

5.5. CONCLUSIONES DE ESTE CAPÍTULO Y ENCAJE DE LAS MISMAS EN EL ESQUEMA GENERAL DE LAS OBTENIDAS EN LOS ANTERIORES

Las conclusiones de este capítulo se caracterizan por la brevedad de su enunciado y por su gran importancia para la comprensión de la gestación de La Celestina. En realidad se reducen a la constatación de que las piezas preliminares y, en especial, las cuatro estrofas centrales de los acrósticos, las que constituyen el primitivo "fin bajo", nos hablan de una Comedia de Calisto y Melibea que no es exactamente La Celestina que conocemos, sino una obra de *final feliz*, estructurada en escenas, como corresponde al título de "Comedia" y a todos sus antecedentes, tanto la comedia latina de Plauto y Terencio como la humanística, e, incluso, a sus primeras imitaciones. Ese final feliz está avalado, además, por la calificación de "dulce cuento" que se hace de la obra, a través de su

argumento general, que no corresponde, efectivamente, a la trama de la que ha llegado hasta nosotros, ni incluso en las versiones que conservan el nombre de Comedia.

El encaje de estas conclusiones dentro del esquema general de las de los anteriores capítulos resulta fácil y natural.

A partir de la obra incompleta de un autor anónimo (esto no es realmente ninguna deducción, sino aplicación directa de la simple lectura de la *carta* y de los versos), el autor de estas piezas hace una *comedia*, con todas las características inherentes al género, que en el acróstico de unos versos que constituyen su "*fin*" es denominada Comedia de Calisto y Melibea.

Dicha comedia está estructurada en *escenas*, aunque la división entre las mismas no está resaltada tipográficamente. Por ello el autor necesita colocar una cruz para materializar el paso entre la primera y la segunda, poniendo especial interés en ello porque ese punto marca también el final de "las razones" de su predecesor y el comienzo de las suyas propias. Esta obra, por tanto, aparte de esa estructuración en *escenas*, debería tener su texto seguido, sin cortes, porque en caso contrario, como ya intuyera Fulché-Delbosc (vid. ap. 5.1.) no hubiese sido necesario acudir al artificio de la cruz.

Esta obra es luego remozada, o refundida, con cierta profundidad: se la estructura en "*autos*", quizás para adaptarla a las nuevas corrientes que, en los ambientes cultos, empezaban a imponerse como consecuencia del auge

de los conocimientos de la época clásica que configuran esta época del Renacimiento, que comenzarían a tener arraigo en las universidades españolas y de manera particular en la de Salamanca que, precisamente, está aludida en forma explícita en los citados versos. Asimismo la "Comedia" se convierte en "Tragedia", aunque este cambio no quede reflejado en el título. A partir de aquí, pueden formularse dos hipótesis distintas para los pasos siguientes:

Primera: la "Tragedia" así compuesta, aún conservando su nombre de Comedia es publicada en la edición de Burgos, sin modificar para nada las piezas preliminares redactadas para el estado anterior, es decir, insertando a continuación del auto XVI el "*fin bajo*" anónimo cuyo texto permite leer la inscripción SACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA. Esta obra alcanza gran éxito, lo que mueve al "autor" a asociar a ella su nombre prolongando ese acróstico anónimo del "*fin bajo*" y colocando el conjunto en la parte anterior del libro, a continuación de la carta. El corrector de pruebas, Alonso de Proaza aporta su colaboración, y el nuevo conjunto se imprime por lo menos dos veces: primero en Toledo y después en Sevilla.

Segunda: toda esa transformación de piezas preliminares tiene ya reflejo en la edición de Burgos, aunque tropecemos con las dificultades (que no imposibilidades absolutas) puestas de manifiesto en su momento.

Finalmente, cualquiera que sea la hipótesis elegida, de entre las dos que acabamos de formular, vendrán las correcciones y ampliaciones de la Tragicomedia, así

- 158 -

como sus correspondientes ediciones; pero de esto hay todavia mucho que hablar.

NOTAS

- (1) Reproducida en el tomo 3 de la Biblioteca de Autores Españoles: Novelistas anteriores a Cervantes, estudio preliminar, págs. XVII-XX.
- (2) Vid. Lida de Malkiel, op. cit., pág. 29.
- (3) *Ibíd.*, pág. 53, nota 16.
- (4) Plauto, Comedias: Aulularia, Anfitrión, Rudens, Bruguera, Barcelona, 1968. Traducción y estudio preliminar, por don Eudaldo Solá Fanés, págs. 120-121.
- (5) Biblioteca de Autores Españoles, tomo 62, pág. 11.
- (6) Glosa a las Trescientas, folio 49 (citado así en la voz "Comedia" del Diccionario de Autoridades).
- (7) Vid. Alborg, Juan Luis, op. cit., pág. 672.
- (8) Op. cit., pág. 52.
- (9) Resulta tremendamente significativo que esta vinculación entre "Comedia" y "final feliz" esté documentada por el Marqués de Santillana en los usos de Terencio, cuyas obras están tan relacionadas con La Celestina que de ellas salen los nombres de algunos de los personajes. Pármeneo aparece en el Eunuco y los Adelfos, Sosia en la Andria, Crito en Andria, Heauton Timoroumenos y Phormio, y Cremes en el Eunuco.
- (10) Op. cit., págs. 40-43. El párrafo aquí transcrito es, en realidad, un resumen realizado por nosotros de su extenso análisis incluido en estas páginas, tomando textualmente las frases más significativas que en el original aparecen dispersas.

CAPÍTULO 6

LA VERDADERA APORTACIÓN DEL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS

A LA CELESTINA

- 6.1. Las conclusiones de los anteriores capítulos, punto de partida para nuevas deducciones
- 6.2. Las "confesiones" de los acrósticos. Primera parte
 - 6.2.1. Comprobación y nuevas deducciones
- 6.3. Relación de las deducciones anteriores con el significado de la palabra "acabar"
- 6.4. Un perfil de Pleberio (y de Melíbea), discordante con la trama de La Celestina
 - 6.4.1. Estado de la cuestión: Planteamiento general
 - 6.4.2. Primera consecuencia: el refundidor no entendió el significado de este párrafo
 - 6.4.3. Segunda consecuencia: incompatibilidad del nombre de Pleberio, con la interpretación tradicional que atribuye a Rojas la autoría de la obra
 - 6.4.4. Constatación por otros autores de la incongruencia de este lamento de Calisto
 - 6.4.5. Conexión del lamento de Calisto con la falta de motivación de la intervención de la Tercera
 - 6.4.6. Alusiones, en los restantes autos, a la actitud negativa de Pleberio respecto a Calisto
 - 6.4.7. Huellas de un amor de Melíbea, hacia Calisto, anterior a la intervención de la Tercera
 - 6.4.8. Otra "transparencia" que interrelaciona las dos cuestiones anteriores

6.5. Otras falsas interpretaciones que inciden en las conclusiones de 6.4.2.

6.6. Más "confesiones" de los acrósticos

6.6.1. Confirmación de esta primera impresión.
Consideraciones en torno a la locución "a mi flaco entender"

6.6.2. Reflexiones en torno a la expresión "razones del antiguo autor"

6.6.3. Significado e implicaciones de la voz "entre talladura"

6.6.4. La segunda estrofa de la serie final

6.6.5. Las dos últimas octavas de los acrósticos

6.7. Conclusiones

NOTAS

razones que aplique ami pluma este engaño
no disimulando con los que arguyen
assi que a mi mismo mis alas destruyen:
nublosas y flacas nascidas de engaño.

¶ Prosigue.

¿Donde esta gozar pensava volando
oyo aquí esfruyendo cobrar mas bonor
de lo vno y lo otro nascio dissauor
ella es comida y a mi estan cortando.
reproches ruißas y raptas callando
obstara y los daños de inuidia y murmuros
y así nauagando los puertos seguros
atraas quedan todos ya quanto mas ando.

¶ Prosigue.

¶ Si bien discernes mi limpio motiua
a qual se derecha de aquellos esfremos
con qual participa quien rige sus reinos
amor ya aplazible o desamor esquivo:
bñfado bien el fin de aquello que esfruo
o del principio leed su argumento
leelbo y veres que avn que dulce cuento
amantes que os muestra salir de catio.

¶ Comparación.

¶ Como al doliente que pilloza amarga
o buye o refela. o no puede tragar
meren la dentro de dulce manjar
engaña se el gusto la salud se alarga:
desta manera mi pluma se embarga
imponiendo dichos lasciuos rientes
atrae los oydos de penados gentes
de grado el carmientan y arrojan su carga.

¶ Buclue a su proposito.

¶ Este mi deseo cargado de antojos
compulso tal fin quel principio de lata
acordo de dozar con oro de lata
lo mas fino oro que vio con sus ojos:
y encima de rofas sembrar mill abrojos
suplico pues suplan discretos mi falta
tenan großeros y en obra tan alta
o vean y callen o no den enojos.

¶ Prosigue dando razon porque
se motiua a acabar esta obra.

¶ Yo vi en Salamanca la obra presente
mouime a acabarla por estas razones
es la primera que esto en vacaciones
la otra que oy su inuentor ser ciente:
y es la final ver ya la mas gente

buclta y mezclada en vicios de amor
estos amantes les pornan temoz
a liar de alcabueta ni de mal firuiente.

¶ Y as que esta obra a mi fiaco intender
fue tanto bñe quanto muy finil
vi que portauia sentencias dos mill
enforo de gracias lauoz de plazer:
no bizo de lo en su officio y saber
alguna mas prima en retalladura
si fin diera en esta su propia escriptura
costa: vi grande bombie y de mucho valer.

¶ Jamas no vi fino terenciana
despues que me acuerdo ni uadi le la vido
obra de estilo tan alto y sobido
en lengua comun vulgar castellana.
no tiene sentencia de donde no mana
loable a su autor y eterna memoria.

6. LA VERDADERA APORTACIÓN DEL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS A LA CELESTINA

6.1. LAS CONCLUSIONES DE LOS ANTERIORES CAPÍTULOS, PUNTOS DE PARTIDA PARA NUEVAS DEDUCCIONES

Todas las conclusiones de los capítulos anteriores pueden ser esquematizadas en la siguiente forma:

- 1° A partir de la obra de un predecesor, el autor completa una Comedia. En la *carta* dice que le pone un "*fin bajo*" anónimo, es decir, unos versos acrósticos, cuya existencia real hemos puesto de manifiesto en los capítulos 3 y 4. Los versos de ese "*fin bajo*" hacen alusión a una *comedia de final feliz*, distinta a La Celestina que conocemos, incluso en su versión corta titulada Comedia de Calisto y Melíbea.
- 2° Esa *comedia de final feliz* es convertida en *tragedia*, sin cambiarla el título. Los acrósticos anónimos son prolongados de modo que en ellos pueda leerse que EL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS ACABO LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA Y FUE NASCIDO EN LA PUEBLA DE MONTALBÁN.

Dos conjuntos de circunstancias llaman poderosamente la atención a este respecto:

- A) Quien realizó el paso de uno a otro estado no reparó en que la *carta* quedaba desvirtuada al dejarse sin efecto el anuncio del "*fin bajo*"; tampoco "cayó en la cuenta" de que la afirmación de los versos de po-

der encontrar al final de ellos el "limpio motivo del autor" para completar la obra ("estos amantes les pondrán temor / a fiar de alcahueta ni de mal sirviente") quedaba asimismo sin efecto a causa de su prolongación. Y la prueba de que estas anomalías se deben a inadvertencias de las contradicciones en que incurrió en el momento de la publicación de La Celestina, en la versión corta que lleva el título de Comedia, es que luego, cuando las comprendió, o se las hicieron ver (las "contiendas" de que habla el Prólogo dejan traslucir esta posibilidad) las enmendó cuidadosamente para las ediciones de la Tragicomedia: colocó, efectivamente, ese "¿in bajo" y cambió la última estrofa de los acrósticos (precisamente la última, no otra) para hacer congruente la invitación a buscar su motivo en "el fin de aquesto que escribo".

- B) Quien acometió dicha tarea no advirtió (o no le importó dejar constancia de ello en las ediciones del estado Comedia) que la carta mostraba evidencias de estar ligada a un estado anterior, a través de la mención a la división en escenas y de la necesidad de una cruz para separar la primera de la segunda. También hay que resaltar que en las ediciones de la Tragicomedia se hace desaparecer estas huellas sustituyendo el párrafo que hace referencia a la cruz y a las escenas por este otro:

"Acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin

división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto donde dice Hermanos míos, etc."

independientemente de que este cambio estaba también ligado a la necesidad de borrar la huella de otro error todavía más grave: en La Celestina que conocemos, el primer cambio de escena tiene lugar, sin ningún género de dudas, a las pocas líneas de comenzada la obra: cuando Melibea arroja a Calisto de su huerta y éste entra en su casa llamando a Sempronio. Evidentemente, allí no podía estar la cruz que señalara el final de las "razones del antiguo autor", y en cualquier otro sitio donde estuviese no podía señalar el "fin de la primera cena", por lo cual, las dos funciones atribuidas a la cruz resultan absolutamente incompatibles en su aplicación a La Celestina que nos ha llegado (nueva y concluyente razón para demostrar la existencia de ese estado anterior en que esa compatibilidad sería posible). Puede observarse lo meditado de esta corrección y lo evidente de su motivo en la introducción de la cláusula "sin división" que hemos subrayado en la cita.

Tampoco reparó el autor de este cambio (o no le importó dejar constancia de ello) en que el nombre de Comedia no convenía ya, en absoluto, al nuevo estado de la obra. La enmienda vino de nuevo en las ediciones de la Tragicomedia, esta vez en el Prólogo:

"Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se había de llamar *comedia*, pues acababa en tristeza, sino que se llamase *tragedia*. El pri-

mer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llam6la comedia. Yo, viendo estas discordias entre estos extremos, partí agora por medio la porfía y llam6la tragicomedia."

Toda esta exposici6n de hechos nos conduce a las siguientes deducciones:

- Quien convirti6 la *comedia* en *tragedia* no fue el autor de la carta, ni el de los versos del "fin bajo" (ni, consecuentemente, el del estado anterior de la Comedia que en ellos se describe). Y eso lo deducimos de esos considerables "despistes" acreditados en "A)" (m6s el de la incompatibilidad de las funciones de la cruz puesta de relieve en "B)"), enmendadas, como se ha hecho ver, en las ediciones de la Tragicomedia, cuando el transcurso de los tres a6os que medían entre la edici6n de Burgos, 1499 (?) y la primera del 6ltimo estado, 1502 (?), así como las advertencias de los lectores, abrieron los ojos al refundidor. El verdadero autor de las piezas preliminares que indudablemente sabría lo que quería decir en ellas y que tanto interés muestra en colocar una cruz en un lugar oportuno no habría incurrido en tales errores.
- La asociaci6n a la obra del nombre del Bachiller Fernando de Rojas se realiza, precisamente, cuando ya se ha dado ese paso de la *comedia* a la *tragedia*, pues ya qued6 demostrado que los versos que dan su nombre son posteriores a los que constituyen el "fin bajo" asociado a la *comedia de final feliz*; luego fue, precisamente, el citado Bachiller, el autor de ese paso.

- En un principio no trató de ocultar del todo este proceso de gestación de la obra; por eso, en el texto de la *carta* de las ediciones de la Comedia, no borró las menciones a la cruz y a la articulación en escenas, y conservó el nombre de Comedia, cuestiones éstas, sobre todo las dos primeras, obviamente evidentes, incluso para quien no supiera nada de teatro, pues para comprobar su falsedad "basta con tener ojos en la cara".

Lo verdaderamente curioso es que estas deducciones, sobre todo la última, por sorprendentes que parezcan, están reflejadas, con bastante claridad en la prolongación de los acrósticos, especialmente en las cuatro primeras estrofas, cuya lectura en vertical dice EL BACHILLER FERNANDO DE ROJA(S).

6.2. LAS CONFESIONES DE LOS ACRÓSTICOS. PRIMERA PARTE

En el apartado 4.2., *la estructura de los acrósticos*, quedó demostrada la posible descomposición de esta pieza en tres núcleos claramente diferenciados e independientes entre sí, en cuanto al contenido de los versos (naturalmente estas tres secciones van ligadas a través del acróstico, pero éste ha sido precisamente el efecto buscado).

Examinada la parte central que lo único que hace (siendo, a su vez, la única que lo hace) es proporcionar

precisiones sobre la motivación, gestación y contenido de la *comedia de final feliz*, vamos a centrar ahora nuestra atención en el primer tramo, que al proporcionarnos el rango académico y el nombre de Rojas, debemos considerar hecho por él.

La primera parte comienza con una advertencia de carácter general que el propio Rojas se aplica, evidentemente, a sí mismo. En esos cuatro primeros versos (1) hay dos palabras que quizá necesitan ser aclaradas, a través del Diccionario de Autoridades:

Blasón: "muchas veces vale tanto como vanidad, jactancia, vanagloria, por lo mal que regularmente se usa de los verdaderos blasones"

Sentir: "vale asimismo acomodar las acciones exteriores a las expresiones o palabras, o darles el sentido que les corresponde y así se dice "sentir el verso".

Estos cuatro versos constituyen, evidentemente, una expresión de modestia de Fernando de Rojas que confiesa que su jactancia, proclamándose autor o continuador de la obra, puede ser causa de su mengua, ya que habla mucho, sin saber acomodar exactamente las palabras o las acciones. Se acusa explícitamente -ya que luego va a referir estas palabras a la hormiga de la fábula y a sí mismo- de "falta de ingenio" y "de torpe lengua". Todo esto puede ser achacado a una declaración convencional de modestia, frecuente en las *comedias humanísticas*, según aclara Lida de Malkiel (2), pero es también evidente que entra en contradicción con las palabras de la *carta*: "obra discreta" y también con las del "*fin bajo*": "en obra tan alta", de-

mostración de que estas piezas no pertenecen al mismo autor que los versos que ahora estamos comentando.

A continuación plantea, como decíamos, una comparación de su propia persona con una hormiga que, abandonando lo que constituye su condición natural ("holgar por tierra con su provisión"), se eleva por los aires, "jactándose con alas de su perdición". (Es preciso recalcar aquí la correlación entre las expresiones "blasón" y "jactóse").

Naturalmente, esas alas no pueden ser propiedad de la hormiga, sino de otros seres, y en esta utilización de una propiedad ajena es donde radica su gozo inicial y su posterior caída:

"El aire gozando ajeno y extraño,
rapiña es ya hecha de aves que vuelan,
fuertes más que ella por cebo la llevan:
en las nuevas alas estaba su daño."

Dos expresiones alcanzan aquí relevancia máxima:

Ajeno: "lo que no es propio, lo que toca y pertenece a otro".

Extraño: "extranjero, forastero, que no es nuestro o es ajeno, lo que es de otro reino, de otra casa, familia, lugar, etc.".

Este ejemplo y esas expresiones anotadas no están colocados en los versos sin propósito, ya que Fernando de Rojas se los aplica inequívocamente a sí mismo:

"Razón es que aplique mi pluma este engaño
no disimulando con los que arguyen,
así que a mí mismo mis alas destruyen
nublosas y flacas, nacidas de hogaño."

Creemos que esta estrofa no puede resultar más significativa, desde el punto de vista de la "confesión" de Rojas, aunque, eso sí, no ante todo el público en gene

ral, sino solamente para con quienes le censuran, para con quienes han podido captar el proceso de gestación de la obra. Seguramente radica en esto la clave de que los autores más o menos coetáneos que hacen mención a La Celestina no la asocian, en general, a su nombre y esta asociación se haga, como dice Clara Louisa Penney (3), solamente en archivos parroquiales y en documentos judiciales, es decir, en ambientes no literarios. En verdad, el significado de las palabras clave de esta estrofa, proporcionado por el Diccionario de Autoridades, resalta aún más la evidencia de la confesión del segundo verso:

Disimular: "encubrir industriosa o astutamente la intención; dar a entender otra cosa de lo que se tiene en la realidad".

Argüir: "vale también acusar, convenciendo a alguno y haciéndole ver alguna cosa mala que ha efectuado, o defecto que tiene".

6.2.1. Comprobación y nuevas deducciones

Y ahora, como comprobación, nueva vuelta a otra cuestión que también va siendo factor común constante, cuando encontramos en las ediciones de la Comedia rastros muy claros de la naturaleza de la aportación de Rojas a la obra: estos rastros fueron asimismo borrados en las ediciones de la Tragicomedia en las que esta frase, tan clara y expresiva, fue sustituida por otra de contenido menos intenso: ya no se dice "no disimulando" que denota un claro reconocimiento de culpa, sino "no despreciando",

que equivale, en cierto modo, a nuestro moderno dicho, "todas las opiniones son muy respetables", utilizado frecuentemente para acabar diciendo que no se está de acuerdo con ellas. Vamos comprobando, por tanto, cómo en la versión definitiva Rojas hizo todo lo posible para confirmar su autoría sobre la obra, desvirtuando sus anteriores confesiones.

Por otra parte, este mismo verso sirve para confirmar la tesis, ya expuesta, de que estas estrofas fueron hechas con posterioridad al conocimiento, por parte del público, de la obra, así como de la vinculación de Rojas con ella; si no fuera así, no tendría por qué reconocer que hay personas que le arguyen, ni manifestar, a través del verso que estamos analizando, que no pretende disimular con ellas; y, por eso mismo, también tienen que ser posteriores a las que constituyen el "fin bajo", que presentan la obra como "novedad".

Otra deducción posible de esta octava que, aunque no de manera absoluta, contribuye a confirmar que Rojas no puede ser el autor, en el sentido pleno que tiene la expresión en nuestros días, de la totalidad de esta obra maestra, ni tampoco de la prolongación constituida por los autos II-XVI o II-XXI, como se acepta generalmente, es que en ella Rojas reconoce explícitamente su inexperience como escritor. Así lo hace ver la confesión de que sus alas son "nacidas de hogaño" literalmente de "este año" (hoc anno), aunque quizás no sea preciso tomar la expresión tan al pie de la letra. Esas "alas nacidas de

hogaño" dan a entender que el Bachiller no había producido hasta la fecha ninguna obra de mérito, como tampoco la produciría en lo sucesivo, a excepción de las adiciones de 1502.

La última estrofa de esta serie es de menor significación. Constituye, simplemente, el final de la fábula y su aplicación al propio caso del escritor. Hay que insistir, sin embargo en que, como se dijo, la formulación a Rojas de "reproches, revistas y tachas" inciden, reforzándolas, en las conclusiones obtenidas de la consideración del verso "no disimulando con los que arguyen", en relación con la posterior confección de este tramo, respecto a La Celestina, después de convertida ya en "tragedia".

6.3. RELACIÓN DE LAS DEDUCCIONES ANTERIORES CON EL SIGNIFICADO DE LA PALABRA "ACABAR"

La verdadera aportación de Fernando de Rojas a La Celestina consistió, por tanto, en convertir en *tragedia* una *comedia de final feliz*, "acabada" ya por un autor, que llamaremos "intermedio", como hacíamos en nuestra obra citada, a partir de la de otro "primer autor".

Ahora bien, esa conversión en *tragedia* tiene lugar cuando prácticamente se ha consumado el *final feliz*, cuando Calisto y Melibea han concluido su cita en el huerto y a un escritor con ingenio, como indudablemente lo

era ese "autor intermedio" le sería muy fácil encontrar un desenlace concorde con las tradiciones literarias del género a que pertenece La Celestina.

Una solución que permitiría respetar al máximo el desarrollo de los acontecimientos de La Celestina que conocemos sería la de pensar que toda la trama de esa *comedia de final feliz* tiene su origen en la oposición de Pleberio al casamiento de la pareja (en el próximo epígrafe demostraremos que esto no es en absoluto inverosímil, sino todo lo contrario) y que los dos protagonistas, para obligarle a ceder, acuerdan, primero fingir la muerte de él y, en consecuencia, la desesperación de ella, que se encaramaría a la torre y haría escuchar a su padre la confesión, no con verdadero intento de suicidarse, sino de lograr su "ablandamiento". En este sentido, la confesión a gritos de su pérdida de virginidad aseguraría que, pasada la angustia del momento y reaparecido Calisto sano y salvo, Pleberio no se volvería atrás de su momento de debilidad (4).

Por supuesto que el párrafo anterior no constituye más que un intento de demostrar cómo podrían haberse desarrollado los acontecimientos, sin pretender afirmar que debiera ser necesariamente así. Lo que sí es absolutamente cierto es que, cuando ya se palpa ese final feliz propio de la Comedia, Calisto cae tontamente de la escala y sobreviene fulminantemente la catástrofe que se desarrolla en la última parte del auto XIV y en el XV, quedando el XVI, que lo mismo que gran parte del anterior, nada

tiene ya de teatral, reservado para el largo monólogo de Pleberio. Es preciso, además, recalcar la facilidad que presenta ese momento de la despedida de Calisto para seguir a voluntad el camino de la *comedia* o el de la *tragedia*, ya que es precisamente en ese punto donde luego se intercalarían los cinco autos del *tratado de Centurio*.

Pues bien, si ahora volvemos a meditar sobre la frase EL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS ACABO LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA Y FUE NASCIDO EN LA PUEBLA DE MONTALVAN y recordamos las definiciones y conclusiones aportadas en el apartado 3.2. Sobre el significado de "acabar", comprobaremos lo bien que encajan con esta última deducción:

ACABAR = "Perfeccionar", "pulir", "dar segunda mano": efectivamente, con unos ligeros retoques, sobre todo si se piensa en una solución parecida a la que antes imaginábamos, Rojas pudo convertir la *comedia* en *tragedia*.

ACABAR = "Dar fin", pero añadiendo una proporción menor de materia a la ya existente, parecida a la que existe entre la cabeza y el cuerpo del hombre: el Bachiller no hizo mas que cambiar el final del auto XIV y añadir el XV y el XVI.

Vemos, pues, que va encontrando respuesta adecuada la mayoría de las grandes cuestiones que han atraído la atención de los investigadores; todavía quedan muchas ciertamente y en lo que respecta a la *carta* parece que no hemos avanzado demasiado porque, si bien hemos encontrado justificación a la ausencia en las primeras ediciones del "*fin bajo*" anunciado y a la pretensión de anonimato, aún nos falta entrar en el tema de los quince días de vacaciones, como tiempo utilizado para "acabar" la obra y

aclarar más la cuestión de la utilización de la cruz como medio indicativo del paso de una escena a otra y de la conclusión de las razones del "primer autor".

Pero antes vamos a extendernos un poco en esa suposición, esbozada hace poco, de que fuese Pleberio el desencadenante de la trama de la *comedia de final feliz*, al oponerse a las relaciones normales de Calisto y Melibea.

6.4. UN PERFIL DE PLEBERIO (Y DE MELIBEA) DISCORDANTE CON LA TRAMA DE LA CELESTINA

6.4.1. Estado de la cuestión: Planteamiento general

El punto de arranque de la demostración que ahora nos proponemos no procede tampoco de nuestra "cosecha"; en realidad, siempre nos esforzamos en plantear las diversas cuestiones a través de las palabras de ilustres investigadores, como comprobante de que los problemas que abordamos han alcanzado siempre considerable resonancia, aunque en la mayoría de los casos todo haya quedado en su planteamiento, sin que se les haya encontrado solución. En este caso, como en los demás, lo que sí es nuestro es su discusión, su interpretación y su encaje dentro de nuestra tesis global.

Ese planteamiento parte de la meditación detallada de este lamento de Calisto en el auto I.

CALISTO: "¡Oh bienaventurada muerte aquella que, deseada, a los afligidos viene! ¡Oh si viniédeses ahora Eras y Crato, médicos! ¿sentiríades mi mal? ¡Oh piedad de silencio! inspira en el plebérico corazón, porque, sin esperanza de salud, no envíe el espíritu perdido con el desatrado Píramo y de la desdichada Tisbe".

D. Ramón Menéndez Pidal, comentando este texto, aclara:

Las ediciones de Burgos, 1499 y Sevilla, 1501, dicen "Eras y Crato médicos" y "piedad de silencio". Como no existen tales médicos Eras ni Crato, otras ediciones trataron de corregir, y así hallamos "Crato y Galieno" y "piedad de Celeuco" (1514-1595); "Erasístrato y Galieno" y "piedad de Seleuto", "p. Seleucal" (1570) y otra; alguna, en vez de "seleucal", estropea "celestial". Nuestra corrección es la más sencilla: *eras* y *crato* es confusión facilísima por *erasístrato*, dado que la *c* y la *t* en la escritura medieval tienen forma muy semejante, y *silencio* por *silenco* y *seleuco* también se confunden, dada la igualdad de *n* y *u* en la mayor parte de las grafías. Esta corrección es también la única exacta: Calisto alude a una anécdota de Valerio Máximo, VI, 3, según la cual, habiendo Erasístrato, médico, conocido que la enfermedad de Antíoco es de amor, logra que el rey Seleuco, padre de Antíoco, por salvar la vida de su hijo, le ceda piadosamente el amor de Estratónica, de quien el joven está enamorado. Esta anécdota fue muy famosa desde la Edad Media... (5).

En otra nota, a continuación, añade:

Pleberio es el padre de *Melíbea*, en el corazón del cual desea Calisto que obre la piedad de Seleuco, para que sea benigno con un enfermo de amor.

6.4.2. Primera consecuencia: El refundidor no entendió el significado de este párrafo

De aquí deducimos la consecuencia inmediata de que, no conviniendo, en absoluto, este párrafo a la trama de La Celestina que ha llegado hasta nosotros, no pudo,

en modo alguno, ser escrita pensando en ella, sino en otra línea argumental distinta.

Pero, avanzando un poco más en nuestro razonamiento, aún podemos decir que el que planeó dicha trama, no sólo no escribió el párrafo, sino que tampoco lo comprendió, porque en tal caso lo hubiese corregido, al oponerse radicalmente al planteamiento general. Y si no comprendió el párrafo, bien puede decirse que tampoco conocía dos temas tan manoseados en la época, como la anécdota de Valerio Máximo y la leyenda de Píramo y Tisbe, porque uno no entiende lo que le resulta raro, lo que no encaja en su esquema mental, en cambio descifra perfectamente lo conocido, lo que forma parte de su bagaje cultural.

Esa invocación a un médico en un lamento de amor, pidiendo que ese médico inspire el corazón del padre de Melibea, y poniendo como referencia de todo ello la leyenda de Píramo y Tisbe debería traer en seguida a la memoria la anécdota citada y, por lo tanto, haber facilitado el desciframiento del párrafo y originado su corrección o supresión. Por eso Menéndez Pidal estaba seguro de que su interpretación era la única posible. Admitamos que el ilustrado filólogo era una persona fuera de lo normal por sus amplios conocimientos, pero el autor de los diálogos de La Celestina también se sale de la corriente. Para Menéndez Pelayo -como, en realidad, para todo el mundo- era "positivamente un genio" (6). Este lamento, por tanto, confirma nuestras consideraciones de los epígrafes anteriores.

Bien es verdad que la interpretación tradicional

parece suficiente para salvar en primera instancia esta dificultad: Rojas, según esa interpretación, encontró escrito el primer auto, probablemente en un manuscrito y, como este pasaje corresponde, precisamente, a ese primer auto, podría haber ocurrido simplemente que, no sabiendo descifrarlo correctamente, escribió lo que buenamente entendió en su versión para la imprenta.

Pero, aún tratando de asumir la interpretación tradicional, esa respuesta tan sencilla y aparentemente definitiva, implica no tener en cuenta las incongruencias que comporta:

- 1ª Ya cuesta trabajo creer que quien fue capaz de escribir los quince actos siguientes (vamos a ceñirnos por ahora a la Comedia para no complicar más las cosas), con los vastos conocimientos que ello acredita -a veces se ha tachado a la obra de contener excesiva erudición-, no conociese esa anécdota que, según Menéndez Pidal, era tan famosa en la Edad Media.
- 2ª Más difícil aún resulta admitir que esa persona capaz de escribir quince autos de La Celestina -insistimos tanto para poner mejor de relieve el absurdo- tampoco conocía la leyenda de Píramo y Tisbe, porque esta mención, incluso por sí sola y desligada de la anterior, también induce a pensar que la oposición a los amores de Calisto no nace de la propia Melibea, sino de su familia.

Esta leyenda de Píramo y Tisbe, narrada, entre otros, por Diego de San Pedro en su Sermón ordenado, re-

fiere la historia de dos amantes que mueren a causa de su recíproco amor. Incluso, aunque no lo recoja el autor citado, Ovidio en sus Metamorfosis, libro cuarto, nos da los siguientes detalles (7):

La vecindad les hizo bien pronto conocerse y amarse con pasión. Hubieran deseado casarse, pero los familiares de ambos se opusieron con saña inaudita. Los corazones, igualmente abrasados, se consumían en la separación. No tenían a nadie en quien confiar. Empleaban para hablarse a distancia, el movimiento de los ojos y de los dedos ...

6.4.3. Segunda consecuencia: Incompatibilidad del nombre de Pleberio, con la interpretación tradicional que atribuye a Rojas la autoría de la obra

Otra consecuencia muy digna de tener en cuenta, que también se deduce del lamento transcrito de Calisto y que refuerza las contradicciones expuestas, o destruye por completo la interpretación tradicional, es que, o bien se admite que esa obra encontrada del "primer autor" habría de ser más amplia de lo que en las ediciones que conocemos constituye el primer auto, o, en todo caso, que en éste se incluían pasajes que citaban a Pleberio como padre de Melibea (lo que, como vemos, se opone a esa interpretación tradicional), o bien tenemos que deducir que fue la expresión "plebérico corazón" la que sugirió al continuador el nombre del padre y eso quiere decir que habría prestado gran atención al párrafo en cuestión. Y, si existió esa atención profunda, queda excluida la posi-

bilidad de achacar las contradicciones que acarrea la inclusión de este párrafo a haber obrado con descuido y precipitación y copiado mecánicamente el texto del "antiguo autor". Esa atención, en definitiva, confirmaría la falta de conocimiento por parte de Rojas, de la anécdota de Valerio Máximo y de la leyenda de Píramo y Tisbe.

6.4.4. Constatación por otros autores, de la incongruencia de ese lamento de Calisto

Todas estas incongruencias relacionadas con el parlamento de Calisto transcrito fueron, naturalmente detectadas por otros autores: así M.J. Asensio, en su artículo "El tiempo en La Celestina", aunque, por estar encerrado en el estrecho sendero de la interpretación tradicional, no encuentre ninguna solución, dice lo siguiente, comentando este pasaje:

Hallándose Calisto en esa situación, reconociendo en Melibea cierta ventaja en rango nobiliario, y bastante mayor en patrimonio, no es de extrañar el que Calisto considere punto menos que irrealizable esperar el remedio de su amor de manos de Pleberio. No obstante, fue uno de los primeros anhelos que expresó [...]. No cabe concebir que Calisto imaginase que Pleberio iba a darle a su hija fuera del matrimonio. A la lentitud con que se viene depurando el texto y a la pobreza de las ediciones deberá achacarse el que tan importante alusión haya pasado desapercibida (8).

Por su parte, Lida de Malkiel añade:

Por otra parte, la anécdota de Seleuco y la fábula de Píramo y Tisbe, citada a la par de ella, son singularmente inadecuadas a la situación de Calisto [...] pues en ambas el obstáculo a los amores es la resistencia de los padres, no la de

la amada. Como quiera que sea, aquí, como en otros casos, Rojas dejó en pie escrupulosamente la falla del "antiguo autor" (9).

Como vemos, la Sra. Lida de Malkiel aporta una justificación no señalada por nosotros: el respeto escrupuloso a la obra del primer autor, pese a la consciencia de sus fallos. Pero, independientemente de que, como ya hemos apuntado y demostraremos cumplidamente en el apartado 7.1.2., no existió tal escrupuloso respeto, esa solución que ella propone resulta insostenible:

En primer lugar, porque la carta a un su amigo pondera hasta el máximo la obra del "primer autor":

"Y como mirase su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante, jamás en nuestra castena lengua visto ni oído "

y si de verdad hubiese advertido un fallo de tal calibre en él, hubiese sido más parco en sus alabanzas.

En segunda instancia, por la afirmación de uno de los versos del "fin bajo":

"Compuse tal fin que el principio desata"

y difícilmente puede llevarse a cabo este propósito, si conscientemente se deja de tener en cuenta una frase cuya asimilación habría modificado sustancialmente todo el planteamiento de la obra, pues nada menos que constituiría la base de su motivación.

6.4.5. Conexión de ese lamento de Calisto con la falta de motivación de la intervención de la Tercera

Precisamente una de las tachas que se le achacan a La Celestina es la falta de justificación -como lo exige el verdadero arte- de que el amor entre Calisto y Melibea fuese imposible en lo que respecta a su consumación por los cauces normales y resultase, por tanto, necesaria la intervención de la Tercera. Menéndez Pelayo, haciéndose eco de unas palabras de don Juan Valera en este mismo sentido, hace el siguiente comentario:

Admirablemente dicho está esto, y a primera vista convence. Alguien dirá que si Calisto hubiese tomado el camino recto y seguro en casos tales, no habría comedia, ni menos tragedia, sino uno de los lances más frecuentes de la vida cotidiana entre personas honestas y morigeradas. Así es la verdad; pero esta respuesta no absuelve al artista, que pudo trazar su plan de otra forma o escoger medios más adecuados a sus fines (10).

Y Lida de Malkiel:

Si la "paradoja" de no buscar Calisto vía lícita para su amor ha llamado la atención de los críticos, es cabalmente porque choca en la forma más violenta que imaginarse pueda con la rigurosa motivación evidente en el resto de la *Tragicomedia* (11).

Y, precisamente, esa motivación está sugerida en el párrafo que tanto hemos comentado; lo que pasa es que, si al principio del trabajo constatábamos que lo que se dice en las piezas preliminares no se confirma luego en el libro, ahora nos veremos precisados a reconocer análogamente que, a veces, lo que se dice en los diálogos no se corresponde con la trama de la obra y ello se debe precisamente, a

que, con frecuencia, se deja traslucir en ellos la trama de la *comedia de final feliz*, para la que realmente fueron "inventados", lo que sólo puede deberse, naturalmente, a la precipitación y atolondramiento de una refundición hecha en quince días de vacaciones (12). Volveremos sobre esta última cuestión.

6.4.6. Alusiones, en los restantes autos, a la actitud negativa de Pleberio, respecto a Calisto

Sucede, además, que estas "transparencias" de otra trama distinta no se circunscriben, ni mucho menos, al primer auto, aunque sea en él, por constituir la base del planteamiento y de la motivación de la obra, donde tengan necesariamente que hacerse más evidentes. En otros capítulos propondremos ejemplos de otras "transparencias", relacionadas con temas ajenos al de la actitud de Pleberio.

Pero aún en lo que a este concierne, hay que decir que, si bien no podemos encontrar en los restantes citas significativas como ésta del primer auto, tampoco hallaremos otras que la desmientan (13). Este de la actitud del padre es un tema que no se plantea en absoluto en las versiones de la Comedia, ni en el argumento general, ni en los particulares de los autos. De todas formas, las alusiones a él que encontramos en los diálogos, más tienden a confirmar su oposición a Calisto (no tanto la de la

madre, por su extraña intervención en el auto IV), que a negarla.

Así, Sempronio, en el auto III, da el siguiente consejo a Celestina:

"Madre, mira lo que haces, porque, cuando en el principio se yerra, no puede seguirse buen fin. Piensa en su padre que es noble y esforzado, su madre celosa y brava, tú la misma sospecha"

es decir, no muestra temor a Melíbea, sino a sus padres. Por su parte, Celestina, cuando en el auto IV se encamina ya a casa de Pleberio se enfrasca en un largo soliloquio, del que entresacamos las siguientes frases:

"Ahora que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio me ha dicho de este mi camino [...] Que aun que yo he disimulado con él, podría ser que si me sintiesen en estos pasos de parte de Melíbea, que no pagase con pena que menor fuese que la vida [...] Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto. Ir quiero que mayor es la vergüenza de quedar por cobarde que la pena, cumpliendo como osada lo que prometí."

En la primera parte de su parlamento, Celestina teme ser sentida "de parte de Melíbea" pero esta expresión no puede referirse a ella, que es con quien se propone precisamente hablar, sino a su entorno y más concretamente a su padre que es a quien alude expresamente después.

En el auto XII, cuando Pármeno, en compañía de Sempronio, escolta a Calisto en su primera entrevista con Melíbea, a través de la puerta, muestra así su temor en dos fases del diálogo con su compañero:

"¿Qué te parece, Sempronio, cómo el necio de nuestro amo pensaba tomarme por broquel para el encuentro del primer peligro? [...] ¿Qué se yo si Melíbea anda por que le pague nuestro amo su mucho atrevimiento?" [...] "Calzas traigo, y aún bocagües de esos ligeros que tú dices, para mejor huir que otro [...] Que

nuestro amo, si es sentido, no temo que se escapará de esta gente de Pleberio, para podernos después demandar e incusarnos el huir" ...

Estos párrafos son más confusos: en el primero se cita, desde luego, a Melíbea como posible sujeto de temor, en la segunda, la expresión "si es sentido" no puede referirse a la muchacha puesto que, precisamente, Calisto estaba hablando con ella.

Finalmente, incluso los dos últimos autos muestran una expresiva contraposición entre las opiniones de Melíbea y de Pleberio, respecto a Calisto. La muchacha, antes de arrojarle de la torre, había dicho a su padre:

"Yo cubrí de luto y jergas en este día casi la mayor parte de la ciudadana caballería; yo dejé hoy muchos sirvientes descubiertos de señor, yo quité muchas raciones y limosnas a pobres y vergonzantes, yo fui ocasión de que los muertos tuviesen compañía del más acabado hombre que en gracia nació, yo quité a los vivos el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud; yo fui causa de que la tierra goce sin tiempo el más noble cuerpo y fresca juventud, que al mundo era en nuestra edad criada. Y por que estarás espantado con el son de mis no acostumbrados delitos, te quiero más aclarar el hecho. Muchos días son pasados, padre mío, que penaba por amor un caballero que se llamaba Calisto, el cual tú bien conociste. Conociste asimismo sus padres y claro linaje; sus virtudes y bondad a todos eran manifiestas" ...

Sin embargo Pleberio, en la parte de su lamento dirigido contra el amor, dice:

"No pensé que tomabas en los hijos la venganza de los padres. Ni sé si hieres con hierro, ni si quemas con fuego. Sana dejás la ropa; lastimas el corazón. Haces que feo amen y hermoso les parezca...

6.4.7. Huellas de un amor de Melíbea, hacia Calisto, anterior a la intervención de la Tercera

En cuanto al tema, conexo con éste de la actitud del padre, que puede deducirse de la referencia a la anécdota de Valerio Máximo y a la leyenda de Píramo y Tisbe, es decir, la posibilidad de que en el argumento de la comedia de final feliz Melíbea estuviese enamorada de Calisto con anterioridad a la intervención de la tercera, la verdad es que las referencias que encontramos en los diálogos son básicamente negativas. Pero, ¿cómo pueden interpretarse, a la luz de la trama conocida de La Celestina estas palabras de la heroína, dirigidas a Calisto a través de la puerta de su casa en el auto XII?

"Señor Calisto, tu mucho merecer, tus extremadas gracias, tu alto nacimiento han obrado que, después que de tí hube entera noticia, ningún momento de mi corazón te partieses y aunque muchos días he pugnado por lo disimular no he podido tanto que en tornándome aquella mujer tu dulce nombre, a la memoria, no descubriese mi deseo y viniese a este lugar"...

Este parlamento resulta altamente expresivo al objeto que ahora nos ocupa, no sólo por los muchos días que dice Melíbea haber disimulado el amor de Calisto (cosa que, por otra parte, repite varias veces en los últimos autos) sino porque reconoce que la verdadera labor de la medianera ha sido "tornarle" (no "traerle") a la memoria el nombre de Calisto, y esto concuerda, en pleno auto XII, con el lamento de Calisto del auto I que tan extensamente hemos analizado en los apartados anteriores, porque, según el Diccionario de Covarrubias, "tornar" es.

"tornear, volver de donde habíamos ido ... o díjose del torno, porque la rueda del torno, dando la vuelta, torna a su principio ... tornar a un negocio de nuevo, volverlo otra vez a tratar."

Estas palabras de Melibea resultan, por lo tanto, muy difíciles de encajar en la trama de La Celestina y resulta forzoso pensar que puedan ser una huella más de la comedia de final feliz y... ¡estamos en uno de los últimos autos de la obra!

6.4.8. Otra "transparencia" que interrelaciona las dos cuestiones anteriores

Finalmente, vamos a poner un último ejemplo, alusivo a toda esta problemática; se trata de una respuesta de Calisto a Pármeno en el auto II en la que el amo explica al criado las razones de su llamada a Celestina:

CALISTO. "Quiero que sepas que, cuando hay mucha distancia del que ruega al rogado o por gravedad de obediencia, o por señorío de estado, o por esquividad de género, es necesario intercesor o medianero" ...

María Rosa Lida de Malkiel, encorsetada por la realidad de la trama de la obra, hace el siguiente comentario:

Cuando Calisto explica a Pármeno que ha recurrido a Celestina por la "muchacha distancia" que media entre él y Melibea, enumera en principio como causas de dicha distancia el "señorío de estado" [SIC. ¿Por qué esta inversión del orden?] "la gravedad de obediencia" y la "esquividad de género". En esta enumeración, ¿atañen al caso de Calisto las tres causas o sólo la tercera? Como la segunda causa, "gravedad de obediencia", no puede aplicarse a los amantes, me inclino a creer que Calis

to enumera todas las posibles situaciones que requieren mediadores, pero que la última es la única que le concierne (14).

Esta conclusión nos parece forzada para demostrar la pertinencia del diálogo; la verdad es que las tres condiciones están documentadas en la obra: la de "esquividad de género" que, quizás significativamente, es la última en aparecer, se deduce del contexto general de la trama; la de "señorío de estado" no puede estar más claramente definida en la primera parte del Argumento general: Calisto "de estado mediano", Melibea "sublimada en próspero estado", y la de "gravedad de obediencia", mencionada en primer lugar, posible consecuencia de la diferencia de estado, está implícita en esas palabras del primer auto que invocan a Seleuco para que inspire piedad en el "plebérico corazón". ¡Resulta claro que esto no podía ser explicado por las teorías tradicionales!, sin embargo, puede ser claro trasunto de la línea argumental que propusimos para la *comedia de final feliz*, cuya más que posibilidad queda de este modo acreditada.

6.5. OTRAS FALSAS INTERPRETACIONES QUE INCIDEN EN LAS CONCLUSIONES DE 6.4.2.

Con respecto a la primera de ellas no hay mucho que comentar. Se refiere a uno de los ejemplos que pone Sempronio, en su conversación con Calisto del auto I, para hacer patente los vicios de las mujeres:

"Dije que tú, que tienes más corazón que Nembrot ni Alejandre, desesperas de alcanzar una mujer, muchas de las cuales, en grandes estados constitudas, se sometieron a los pechos y resuellos de viles acemileros y otras a brutos animales ¿No has leído de Pasifae con el toro, de Minerva con el can?"

La lectura correcta de este párrafo fue restablecida por O.H. Green (15): "Minerva con Vulcán". Según Lida de Malkiel:

Sempronio habla de mujeres de gran estado que se sometieron, unas a hombres viles y otras a animales, y con quiasmo abundante en el auto I, ilustra el segundo caso con el primer ejemplo (Pasifae y el toro), y el primer caso con el segundo ejemplo (Minerva y el dios artesano) (16).

La segunda se refiere a este otro pasaje, asimismo del auto I.

CELESTINA. "¡Oh, hijo! Bien dicen que la prudencia no puede ser sino en los viejos y tú mucho mozo eres".

PARMENÓ. "Mucho segura es la mansa pobreza".

CELESTINA. "Mas dí, como mayor, que la fortuna ayuda a los osados".

Don Martín de Riquer, en su artículo "Fernando de Rojas y La Celestina" hace el siguiente comentario:

Las palabras "como mayor" constan sin variante alguna en las ediciones de 1499, 1501 y 1502, y si bien se reparan parecen un poco forzadas, lo que obligó a Cejador a poner una nota aclaratoria: "Como mayor de edad", aludiendo al "tú mucho mozo eres" de antes. En la edición de Zaragoza, de 1507 se restableció la verdadera lectura de estas palabras: "Como Marón", o sea, como Publio Virgilio Marón. Ello hace sospechar que Fernando de Rojas leyera mal el original que tenía ante los ojos, ya que, como es sabido, en la letra de los manuscritos del siglo XV es fácil confundir los rasgos de la *z* medial con los de la *y*, y los de la *n* final con los de la *z*. Si se tratara de un error de impresión de 1499, Rojas lo hubiera enmendado en las sucesivas, como hizo, bien orientado, el impresor zaragozano de 1507. De todos modos, a fin

de proceder con prudencia dejemos este caso como una mera hipótesis (17).

Y hay que suponer, volviendo a la "cantinela", que el autor de los diálogos de los autos II-XVI no conocía tampoco a Virgilio o, por lo menos, esta sentencia suya, y, en cambio, en el auto V demuestra conocerla perfectamente, pues, volviendo Celestina de casa de Melibea, dice en el soliloquio que abre el auto:

"¡Oh buena fortuna, cómo ayudas a los osados!"

D. Emilio Cejador, comentando esta frase en su edición, dice:

"11. "variante del verso de Virgilio: Audente fortuna iuvat"

Es decir, evidentemente los problemas han surgido y se han planteado, como no podía menos de suceder, ya que La Celestina es uno de los libros más a fondo investigados de la Literatura mundial. Sin embargo, no se les ha encontrado solución, porque hasta ahora no se ha podido hallar ninguna teoría que los explique y satisfaga.

La teoría que nosotros exponemos, en cambio, salva todas esas incongruencias, y las explica de una forma bastante verosímil. Todo parte, en efecto, de la mala interpretación de un manuscrito; pero del manuscrito que en vió el "autor" al "amigo". Este decide imprimir la obra, modificándola, y copia las cosas como las entiende; y tiene que copiarlas necesariamente, ya que no puede enviar ese manuscrito directamente a la imprenta, sino que ha de modificarlo para convertir la *comedia* en *tragedia*. Pero esta deficiente interpretación, que tanto desconocimiento

entraña, no se debe al autor de los diálogos de los autos II-XVI, sino a ese "amigo" que, como veremos, hizo una aportación infinitamente menor a la obra y que, además, no tenía porqué tener conocimientos especiales de carácter literario.

En ese manuscrito que recibe el "amigo", las citas eran exactas. Bien es verdad que las referencias al "plebérico corazón" a "Erasítrato" a la "piedad de Seleuco" y a "Píramo y Tisbe" no convienen a La Celestina que conocemos, pero ¿cómo sería esa *comedia intermedia* que la precedió? Ya decimos que el "amigo" modificador fue una persona mucho menos experta que el verdadero autor y en este capítulo estamos poniendo de relieve bastantes muestras de ello.

Y como en la tercera y última sección de los versos acrósticos, todavía no analizada, se incluye una expresiva referencia a la naturaleza del trabajo que hizo posible la conversión de la *comedia de final feliz* en *tragedia*, vamos, a continuación, a centrar la atención en el estudio de sus cuatro octavas.

6.6. MÁS "CONFESIONES" DE LOS ACRÓSTICOS

En el apartado 4.2. decíamos que las dos primeras estrofas de esta última sección de los acrósticos estaban dedicadas a la ponderación de la obra del "primer autor", y eso es, efectivamente, lo que puede deducirse de la lec

tura de los siguientes versos:

"Y así que esta obra, a mi flaco entender,
fue tanto breve cuanto muy sutil,
vi que portaba sentencias dos mil
en forro de gracias, labor de placer."

La verdad es, sin embargo, que estas expresiones resultan un tanto ambiguas y vacilantes. Llama inmediatamente la atención el hecho de que se vuelva ahora a tratar de lo perteneciente al "primer autor", cuando en las estrofas que van colocadas delante, dentro del conjunto total -es decir, las del "*fin bajo*"- se había superado ya esta fase:

"Este mi deseo cargado de antojos
compuso tal fin que el principio desata"...
"Yo ví en Salamanca la obra presente,
movíme a acabarla por estas razones"...

¿Por qué, pues, esta vuelta atrás?. La primera respuesta que viene a la mente es la de que se trata de "hablar por hablar", que hay que buscar tema para rellenar las cuatro octavas precisas que permitan poner en su acróstico "*Y fué nascido en la Puebla de Montalbán*". Para ello, la fórmula más socorrida es parafrasear las expresiones de la carta:

Acróstico: "fue tanto breve, cuanto muy sutil."

Carta : "e como mirase [...] su sutil artificio."

Acróstico: "vi que portaba sentencias dos mil."

Carta : "por la gran copia de sentencias entre jeridas"...

Acróstico: "en forro de gracias, labor de placer."

Carta : "de algunas de sus particularidades salían [...] agradables donaires"
"vi no sólo ser dulce en su principal historia"...

Acróstico: "si fin diera en esta su propia escritura / corta un gran hombre y de mucho valer."

Carta : "vi que no tenía su firma del autor y era la causa que estaba por acabar."

Acróstico: "jamás yo no vi terenciana / ... / obra de estilo tan alto y subido / en lengua común, vulgar, castellana."

Carta : "su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído."

Acróstico: "no trae sentencia de donde no mana / loable a su autor y eterna memoria."

Carta : "es digno de recordable memoria... por la gran copia de sentencias entrejerdas"...

6.6.1. Confirmación de esta primera impresión. Consideraciones en torno a la locución "a mi flaco entender"

Constatado este hecho, puede deducirse, además, que el autor de estos versos no emite juicios propios, si no que se inspira en los ajenos, como atestigua claramente el comienzo:

"Y así que esta obra, a mi flaco entender"

pues resulta impensable que quien se expresa así sea la misma persona que, con tanta seguridad en su propio criterio, había dicho:

"y como mirase su primor, sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de labor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído" ...

Y no sólo es eso, sino que parece también que el autor de los versos que comentamos no ha visto el manuscrito sin firma del antiguo autor, que parece estar comen

tando, sino algo más "acabado" de donde no le es posible deducir, sin vacilación, la extensión de dicho escrito. Juzga, como hemos visto, a través de las referencias de la "carta", pero en cuanto se aparta de ese carril y pretende aportar algo distinto, queda patente su inseguridad: volvamos, de nuevo, a los primeros versos comentados:

"y así que esta obra, a mi flaco entender,
fue tanto breve cuanto muy sutil."

¿A qué se refiere la duda reflejada por la expresión "a mi flaco entender", a la brevedad o a la sutileza? Por supuesto, a la primera de estas características pues, como ocurre en este tipo de frases comparativas, introducidas por los enlaces "tanto... cuanto" o "tan...co-
mo", el segundo término es la referencia de la comparación, luego debe tener una magnitud conocida, para poder desempeñar ese oficio de referencia, mientras que el primero es aquéllo cuya magnitud puede inferirse, precisamen
te a través de su comparación con el otro. (Por otra parte, el hecho de habérsele aplicado al adjetivo "sutil" el superlativo absoluto "muy" nos indica, con mayor claridad aún, que no es a esta característica a la que afecta la duda en el caso presente). Podemos afirmar, por tanto, que el autor de estos versos se muestra seguro de la sutileza de la obra -seguridad que ha adquirido a través de la lec
tura de la *carta*- ("e como mirase su sutil artificio") y no lo está tanto de la brevedad, que la deduce "según su flaco entender".

Se nos presenta, pues, la enorme paradoja de que

esa menor seguridad se refiere a una característica perfectamente mensurable, -en líneas, en palabras, en páginas, etc.- para cuyo juicio se necesita menor capacidad de discernimiento que para ponderar su sutileza. Y ¿a qué se debe esta paradoja? pues, sencillamente, a que en la *carta* no se hace ninguna alusión taxativa a esa brevedad; hay que deducirla del contexto general de lo que en ella se dice. Sin embargo, si el juicio se hubiese basado en el examen directo de ese "manuscrito inacabado del primer autor", la cláusula hubiese estado redactada al revés, es decir, "fue tanto sutil cuanto muy breve", precisamente por el carácter objetivo y medible de esta propiedad, frente al subjetivo y valorativo de la otra.

Hay, además un argumento que refuerza la certeza de esas conclusiones que acabamos de deducir de la expresión "a mi flaco entender"; se deriva del hecho de que ésta fuese retirada en las versiones de la Tragicomedia, quedando el verso que comentamos sustituido por el siguiente:

"Y así que esta obra en su proceder"...

con lo que desaparece ya la inseguridad de juicio que hemos resaltado y esa brevedad queda afirmada en términos de absoluta certeza.

6.6.2. Reflexiones en torno a la expresión "razones del antiguo autor"

Hay que admitir, sin embargo, que, aún dentro del esquema general de nuestra teoría, el autor de estos versos estaría en condiciones de conocer exactamente la extensión de esa obrilla original, a través de esa cruz tantas veces aludida en nuestro trabajo, que separaba las razones del primer autor de las del segundo. Ahora bien, ¿podemos estar seguros de que a partir de la colocación de la cruz podríamos conocer sin ninguna duda, sin tener que aplicar a ello nuestro "flaco entender", la extensión del trabajo del primer autor?.

En la versión de la Tragicomedia se dice, sin dejar lugar a interpretaciones:

"Acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto donde dice "Hermanos míos", etc."

y la influencia de esta precisión nos lleva a pensar que en ese estado anterior a que alude la carta (manuscrito o impreso, esto ya lo dilucidaremos), la primera "cena" coincidiría exactamente con el primer "auto" (sobre todo la interpretación tradicional obliga a entenderlo así) y, además, que la expresión "las razones del antiguo autor" sería equivalente a "todo lo del antiguo autor", pero ¿podemos estar seguros de ello, después de nuestra machacona insistencia (demostrada) de que todo cambio de texto introducido en la Tragicomedia, sobre todo en las piezas preliminares, va encaminado a reafirmar la credibilidad

de la autoría de Rojas, destruyendo las huellas de lo contrario, dejadas consciente o inconscientemente por él en las ediciones de la Comedia?

La palabra "razón" tiene, por supuesto, muchos significados, pero los más aplicables a este caso parecen ser los siguientes:

- "la misma expresión, voz o palabra que explica el concepto",
- "el argumento o prueba de alguna proposición, o el motivo de ejecutar alguna acción".

Tales acepciones están proporcionadas por el Diccionario de Autoridades. El de Covarrubias dice:

- "Razón, en otra significación, vale el concepto declarado por palabras".

Y "concepto", consultando de nuevo al de Autoridades es:

- "La idea o imagen que se forma el entendimiento", de ahí que tan legítimo sea pensar que la expresión "las razones del antiguo autor" equivale a "las palabras", como a los "argumentos" utilizados por él, o al "concepto" que se formó de la obra, y esos "argumentos" y ese "concepto" pueden, evidentemente, ser aplicados por medio de distintas palabras y añadiendo o suprimiendo frases y acciones. En este caso, quien tratase de deducir la dimensión de la obra del "antiguo autor", a través de la versión ampliada que constituiría la comedia intermedia de final feliz, no podría estar muy seguro de su juicio, a pesar del artificio de la cruz.

Y no creemos que pueda dárseles otra interpretación ni otro valor a los versos que comentamos.

Deberemos recordar, además, que D. Emilio Cejador, en su edición de la obra para la Colección Clásicos Castellanos, comentando el tercer verso:

"Vi que portaba sentencias dos mil"

hace las siguientes consideraciones:

Dos mil: bien pocas hay en el primer auto, que es el que aquí pretende alabar; sino que en su deseo está el alabar los 16 autos (18)

que vienen también a negar que, pese a pretenderlo, Rojas hubiese visto la obra del antiguo autor y que esta coincidiese exactamente con el actual primer auto.

6.6.3. Significado e implicaciones de la voz "entretalladura"

Pero mucho mayor interés que estos cuatro versos primeros, sobre los que tanto nos hemos extendido, ofrecen los otros cuatro que constituyen el final de esta misma estrofa:

"No hizo Dédalo en su oficio y saber
alguna más prima entretalladura
si fin diera en esta, su propia escritura
corta, un gran hombre y de mucho valer."

Su significado parece obvio; sin embargo, vamos a expresarlo en pura prosa: Si la obra la hubiese acabado un "gran hombre de mucho valer", en vez de él, el resultado habría sido una "entretalladura" que superaría a cualquiera de las que hubiera podido hacer Dédalo, "en su oficio y saber".

Esta calificación afecta, pues, a todo el conjunto de la obra, después de ser "acabada" por el autor de estos versos que, como son los que corresponden al acróstico "*Y fue nascido en la Puebla de Montalbán*", se deben, sin duda, a Fernando de Rojas. En otras palabras, lo que se califica de "entretalladura" digna de "Dédalo, en su oficio y saber" es la obra que conocemos: la Comedia de Calisto y Melibea, según fue publicada en las tres primeras ediciones. Analicemos, pues, el significado de estos conceptos:

1. "*Dédalo, en su oficio y saber*". No parece necesario que tengamos que andar rebuscando en muchos libros, para aportar y documentar datos sobre la figura de Dédalo, el mitológico autor de los Laberintos cretenses, cuando hasta en nuestros días resulta frecuente la expresión "un dédalo de callejuelas", para significar una topografía urbana intrincada. Debemos, pues, deducir que, al aludir a esta figura como término de comparación, Rojas nos quiso decir que la obra así acabada resulta un auténtico "laberinto", es decir, encierra un misterio difícil de descifrar. Además, el hecho de que se insista en que no sólo se trata de una obra de Dédalo, sino que ésta correspondía, precisamente, "a su oficio y saber" subraya más aún ese carácter laberíntico.
2. "*Entretalladura*". Este es el nombre que se le aplica a La Celestina, en tanto que obra digna de Dédalo. Será, por ello, preciso buscar el significado de esta palabra y, si tiene varios, el que más se ajuste a

ese carácter laberíntico. El Diccionario de Autoridades, como ocurre casi siempre que acudimos a él, nos proporciona la respuesta necesaria:

Entretallar: "vale también cortar por enmedio de una tela o pieza lisa algunos retacitos de ella, haciendo diferentes agujeros, como si fuera un enrejado, o como se labran algunos encajes o tarjetas caladas. Es término de bordadores que, para aprovechar las bordaduras, cortan el fondo de la tela sobre que está hecho el bordado y, co-siéndolas sobre otra tela o fondo, sirven como si fuesen nuevas".

Dado lo sugerente y expresivo del párrafo que acabamos de subrayar, vamos a tratar de ajustar el significado de la palabra "entretalladura" al punto de vista que nos interesa, es decir, a la explicación de la verdadera aportación de Rojas a La Celestina. Parece claro que el "fondo de la tela", que se recorta, se desecha y se renueva es la trama de la obra -curiosamente, la palabra "trama" puede aplicarse tanto a soporte de un bordado como a una obra literaria- y los bordados son los diálogos, a través de los cuales se hace destacar el fondo. Así pues, el concepto de "entretalladura", aplicado al fin que nos ocupa, quiere decir que los diálogos originales han sido entrecortados y ligados de una nueva forma, para aplicarlos a un nuevo "fondo", a un nuevo argumento; en definitiva, según nuestra teoría, a pasar de la *comedia* la *tragedia*. El hecho, ya constatado anteriormente, de que los diálogos no se ajusten perfectamente a la trama -menciones a Píramo y Tisbe, a Erasístrato, invocación a la piedad del Plebérico corazón, necesidad de medianera a causa de la "gravedad de obediencia" de la heroína, confe

sión de ésta de amar a Calisto desde antes que interviniera la tercera, y otros muchos ejemplos que propondremos es la señal evidente de esta operación.

Y dentro de esta línea que venimos siguiendo, de buscar confirmación a nuestras teorías, a través de la su presión de las anomalías en que se fundamentan, en las ediciones de la Tragicomedia, se hace preciso resaltar que en éstas, en lugar del verso:

"No hizo Dédalo en su oficio y saber"

se ha incluido este otro:

"No hizo Dédalo, cierto, a mi ver"

con lo que su significado queda considerablemente amortiguado: Dédalo, además de su actividad característica, de lo que genuinamente podemos considerar "su oficio y saber", construyó también el famoso toro de Pasifae, mencionado por Sempronio en su invectiva contra las mujeres del auto I, así como unas alas de cera, para sí y para su hijo Icaro, que acabaron derritiéndose al calor del sol, dando con ellos en tierra, y no podemos olvidar que, en la segunda estrofa de los versos, Rojas habla también de sus "alas nublosas y flacas, nacidas de hogaño", destruidas por los que le argüían. Por eso, la mención a Dédalo, aislada de tal aclaración, resulta bastante menos sugerente.

La "entretalladura" se conservó -es casi la única huella importante, según nuestro criterio, que no fue borrada-; la verdad es que, desligada del "oficio y saber de Dédalo", es decir, relacionada con las otras aptitudes de él que hemos señalado, esta palabra puede tomar el va-

lor genérico de obra de arte, así, el Diccionario de Autoridades dice también

"ENTRETALLADURA: la obra hecha a media talla, o a medio tallar, que se dice medio relieve o rebajado."

6.6.4. La segunda estrofa de la serie final

En cuanto a la última estrofa de este subgrupo de dos que estamos ahora considerando, diremos que resulta bastante menos significativa que la anterior, si bien no tenemos más remedio que fijar nuestra atención en dos de sus versos:

- 1º "*Jamás yo no vi terenciana*", que nos plantea, de nuevo, la duda en cuanto a la determinación del estado de la obra a que puede referirse tal definición, por que parece excesivo que se aplique al manuscrito del "primer autor", es decir, al primer auto, de acuerdo con la interpretación tradicional, porque en él no hace mas que plantearse la intriga, que luego -y precisamente a causa de la intervención de Rojas, transformándola en *tragedia*- tiene un desenlace impropio, no sólo de las obras de Terencio, sino también de su derivación renacentista, es decir, la comedia humanística italiana. Y de nuevo volvemos a la constatación casi inevitable: en las ediciones de la Tragicomedia, el verso que comentamos es sustituido por otro, que simplemente dice:

"Jamás yo no vide en lengua romana"

a partir de la cual resulta imposible el planteamiento de la duda anteriormente expuesta.

- 2° "Al cual Jesucristo reciba en su gloria". Las expresiones piadosas referentes a los difuntos suelen ajustarse a fórmulas del tipo "que en Gloria esté", "que Dios le tenga en su Gloria", etc.; es decir, se da el tránsito al paraíso por consumado, al menos en el deseo. Si aquí ese deseo se cifra en que "Dios le reciba" será porque el autor se está refiriendo a una persona que continúa viva ¿Quién sería el encubierto con esa expresión? Sin duda el autor de la comedia de final feliz que había confesado, y cumplido, su propósito de que no se le conociese nunca como autor de la obra.

En esta ocasión, la rectificación de las ediciones de la Tragicomedia no se realizaría de una manera directa, modificando este verso, sino introduciendo en la estrofa anterior, así como en la "carta" menciones a dos ilustres poetas, Juan de Mena y Rodrigo Cota, fallecidos varios años antes, el primero en 1456, cuando aún faltaban 43 para la publicación de la Comedia y el segundo en fecha ignorada, que Menéndez Pelayo estima ha de ser anterior a 1495 (19), pero que quizá no fuera muy posterior a 1480. Tal es, a nuestro juicio, la razón de la mención a estos dos escritores, que tantas opiniones distintas ha suscitado.

6.6.5. Las dos últimas octavas de los acrósticos

Y ya llegamos, por fin, al subgrupo formado por las dos últimas estrofas de los acrósticos, que constituyen, una especie de "moraleja" de la obra. Lo más significativo es que en ellas desaparecen por completo las referencias a los engaños de las alcahuetas y sirvientes -tan reiteradas en títulos y piezas preliminares, y encajables perfectamente en el aire de comedia- para centrarse en la exposición de consecuencias de orden moral, como la necesidad de temer el castigo divino, preludio evidente de la *tragedia*, sugerida con toda eficacia en los siguientes versos:

"temamos a Aquél que espinas y lanza,
azotes y clavos su sangre vertieron."

Y esta referencia a la *tragedia* se refuerza todavía más en la nueva octava, confeccionada para las ediciones de la *Tragicomedia*, en sustitución de la que en la *Comedia* ocupaba el último lugar:

"¡Oh damas, matronas, mancebos, casados!
notad bien la vida que aquestos hicieron,
tened por espejo su fin cual hubieron;
a otro que a amores dad vuestros cuidados,
limpiad ya los ojos los ciegos errados,
virtudes sembrando con casto vivir;
a todo correr debéis de huir,
no os lance Cupido sus tiros dorados."

Y como, según hemos reiterado, estos versos tienen que ser necesariamente de Rojas (por la lectura de su acróstico, y por estar hechas para la *Tragicomedia*, es decir, para la transición entre dos estados vinculados al nombre del Bachiller) debemos concluir que ese esfuerzo

por hacer más evidente el fin trágico es una constante de su intención, y viene a reforzar nuestra certeza de que fue él quien impuso este giro a la trama.

Y con esto damos por concluido un análisis, creemos que exhaustivo, de los versos acrósticos que, respondiendo al título del epígrafe, nos proporcionan una descripción bastante completa, por lo que dicen y por lo que sugieren, de la verdadera intervención de Rojas en el "acabado" de La Celestina, teniendo, además, en cuenta que se trata de un relato ofrecido por él mismo.

Por eso hemos dado a este epígrafe el título de "*La confesión de los acrósticos*": pues si en la primera parte de ellos, Rojas ha prometido que "su pluma va a aplicar este engaño, no disimulando con los que le arguyen", en esta última explica su verdadera forma de proceder, "sin disimulos", a través del término "entretalladura" que, para sus contemporáneos de cierta ilustración, debería resultar bastante claro, sobre todo teniendo en cuenta esa vinculación a Dédalo, pero que para el vulgo de la época y para nosotros, que vivimos cinco siglos después, no lo resulta tanto.

6.7. CONCLUSIONES

También en este capítulo las conclusiones, si bien de gran importancia, pueden ser expresadas en pocas palabras y resultan fácilmente encajables en el resumen gene-

ral de las anteriores, realizado en el capítulo precedente.

En esta ocasión hemos llegado a la concreción del *quién* y el *cómo*, de ese anteriormente constatado paso a la *tragedia*, a partir de una *comedia de final feliz*, continuación, a su vez, de la obra de otro "primer autor".

El *quién* es, precisamente, el Bachiller Fernando de Rojas; el *cómo* afecta a dos cuestiones distintas:

En primer lugar, a la entidad de la aportación a la obra, precisada para la realización de dicha operación, que consistiría en leves retoques a los diálogos, para adaptarlos a la nueva estructura. Cabe una mayor intervención, incluso "invención" completa de los autos XV y XVI, aunque esto, aplicando la hipótesis esbozada por nosotros sobre la posible trama de esa *comedia intermedia de final feliz*, tampoco es absolutamente necesario. En todo caso, las actividades aquí señaladas, cuadran perfectamente con el significado de la palabra "acabar".

Finalmente, a la forma en que se realizó esa operación: "entretallando" los diálogos, es decir, cortándolos y empalmándolos convenientemente para ajustarlos lo mejor posible (aunque siempre dejando huellas) a la nueva trama. Se comprueba, asimismo, que en los versos de la versión corta, es decir de la Comedia, Rojas no disimuló, de cara a los ambientes literarios, esta forma de proceder.

Y como esta afirmación, pese a los argumentos esgrimidos y a las huellas o "transparencias" de la obra anterior ya puestos de manifiesto, parece demasiado grave

para no necesitar respaldarla con mayores evidencias, el comienzo del próximo capítulo estará dedicado a presentar clarísimos rastros de "entretalladuras" encontrados en nuestras innumerables lecturas de la obra, y el resto de dicho capítulo a desarrollar detenidamente cuestiones conexas con temas que han surgido en este. Se tratará, por tanto, de un capítulo de consolidación, no de avance, en el proceso de desarrollo de nuestra tesis.

NOTAS

- (1) Estando ya reproducidos estos versos en el capítulo 2, para proporcionar una visión de conjunto de todas las piezas preliminares y finales, objeto fundamental de ese "análisis de contenido" de ellos que constituye nuestra tesis, y transcritos también en el apartado 4.2. para demostrar con mayor claridad la articulación del conjunto de los acrósticos en tres tramos diferenciados, no parece conveniente ni necesario volverlos a copiar aquí. Lo que sí reproduciremos nuevamente, en cambio, son los versos sueltos o fragmentos de estrofa que interese comentar.
- (2) Op. cit., págs. 14 y 15.
- (3) Op. cit., pág. 9.
- (4) Se hace preciso, respecto a esta sugerencia, llamar la atención sobre el final de la Fiammetta, de Boccaccio, considerado fuente para el suicidio de la heroína, sin precedentes en la literatura española y, por supuesto, en la comedia latina y en la humanística. Pues bien, en la Fiammetta tal suicidio no se consuma, al ser la protagonista disuadida de su intento en el último momento.
- (5) Antología de prosistas españoles, tomo 110 de la Colección "Austral", 9ª edición, Madrid, 1969, pág. 58, nota 2.
- (6) Op. cit., pág. 239.
- (7) Diego de San Pedro, Obras, Colección "Clásicos Castellanos", n° 133, págs. 109-110.
Publio Ovidio Nasón, Las Metamorfosis, Colección "Austral", n° 1.326, pág. 70.
- (8) M.J. Asensio, El tiempo en La Celestina, Hispanic Review, vol. XX, 1952, pág. 40, N.21.
- (9) Op. cit., pág. 209, n° 9.

- (10) Op. cit., pág. 378.
- (11) Op. cit., pág. 207, n° 7.
- (12) Debemos resaltar, por si no hemos sido suficientemente claros en nuestra exposición, que no incurrimos en ninguna inconsecuencia al decir ahora que estas "transparencias de la trama anterior se deben a la precipitación y atolondramiento de una refundición hecha en 15 días de vacaciones", pese a haber afirmado poco antes que no se podían "achacar las contradicciones resaltadas... a haber obrado con descuido y precipitación y copiado mecánicamente el texto del primer autor". No hay inconsecuencia, porque en cada caso nos referimos a supuestos distintos. En el último de los citados en esta nota, queríamos decir que no se puede hacer tal imputación a quien "inventó" los diálogos, es decir que en ese momento estábamos considerando las cosas desde el punto de vista de la interpretación tradicional, que otorga a Rojas la autoría, en toda la extensión y profundidad de la palabra, de los autos II-XVI. En el momento en que se hace la remisión a esta nota, en cambio, nos estamos refiriendo a quien aplicó esos diálogos "inventados" por otro, a una nueva línea argumental por él concebida, es decir a quien convirtió la "comedia" en "Tragedia", papel que, según nuestras deducciones es el que desempeñó realmente el Bachiller.
- (13) En la Tragicomedia, donde, como estamos recalcando machaconamente, se trata de subsanar anteriores errores, se incluye ese famoso y polémico pasaje del auto XVI en que los padres discuten la conveniencia de buscar marido para Melibea, apuntando incluso la posibilidad de atender las inclinaciones de la muchacha, según propone Pleberio. Esta conversación, que ella escucha sin ser apercibida, origina profunda alteración en la heroína que pide a Lucrecia les "estorbe su habla". Aquí parece quererse mostrar que los padres son "neutrales" con respecto a los amores de Melibea, naturalmente, siempre que estos sigan los cauces normales que conduzcan al matrimonio con un "partido" conveniente. Con ello se resalta también que las citas ocultas con Calisto están sólo motivadas por el erróneo camino seguido por éste, no intentando la vía de aproximación normal y el hechizamiento de Melibea por parte Celestina, bien resaltado por Lucrecia en sus apartes. Pero, aún sin tener en cuenta que esto ocurre en las ediciones de la Tragicomedia, lo que implica su descalificación de acuerdo con nuestras teorías, ya que su finalidad es deshacer una "transparencia" (lo que confirma que esta existía), la verdad es

que, aún admitiendo este arreglo, tampoco queda excluida la posibilidad de que, por parte del padre existiese un veto a la persona concreta de Calisto, como se desprende de la invocación al "pleberico corazón", a "Erasístrato" y la referencia a la leyenda de Píramo y Tisbe.

(14) Op. cit., pág. 209.

(15) Nueva Revista de Filología Hispánica, VII, 1953, págs. 470-474.

(16) Op. cit., pág. 18, nota 7.

(17) Revista de Filología española, tomo XLI, 1957, págs. 380-381.

(18) Nota número 3, pág. 12.

(19) Op. cit., pág. 252.

CAPÍTULO 7

MUESTRAS EVIDENTES DE "ENTRETALLADURAS": CUESTIONES CONEXAS CON LAS HIPÓTESIS Y DEDUCCIONES DE CAPÍTULOS ANTERIORES

7.1. Huellas detectables

7.1.1. La primera visita de Celestina a Melíbea

7.1.2. Conversaciones de Calisto con Sempronio y Parmeno

7.1.2.1. Cuestiones controvertidas que tienen su raíz en esta "entretalladura"

7.1.2.2. Aplicación de las palabras de Sempronio al comienzo de la escena inicial

7.1.2.3. "Las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar", y otros indicios

7.1.2.4. "En quince días de vacaciones"

7.1.3. Las visitas de Celestina a Calisto

7.2. Cuestiones conexas con las "entretalladuras" apuntadas

7.2.1. La primera visita de Celestina a Calisto

7.2.2. El soliloquio de Celestina, mientras camina hacia casa de Melíbea

7.2.3. Los motivos de la confianza de Celestina

7.2.4. Hipótesis sobre la trama de la comedia de final feliz

7.2.4.1. "A las duras peñas promoveré y provocaré a lujuria si quiere"

7.2.4.2. "Tres días" antes

- 7.2.5. Consecuencias de la supresión de la primera visita. Cuestiones polémicas
- 7.2.6. Evidencia de una interpolación: El conjuro de Celestina
- 7.3. Confirmación de las reflexiones de este capítulo en el prólogo de la Tragicomedia
- 7.4. Incongruencia de la trama en los autos II-V
- 7.5. Conclusiones

NOTAS

50

TERMINANDO DE NOJAS

que no daremos parte de nuestras gracias y bendiciones a los profanos, mayormente cuando están envueltos en secretos enfermos, y tales que donde está la maldad salta la causa de la enfermedad?

MIZAMA.—Por Dios, sin más dilatar, me digas quién es ese doliente que de mal tan periplo se alista, que en peñón y resaca de un salmón de una misma fuente.

CHAZARRA.—Eran tardía, señora, notada en esta ciudad de Calizto.

MIZAMA.—Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más, no pases adelante, ¿no es el doliente por quien has hecho tantas promesas en tu demanda? ¿Por quien has venido a buscar la muerte para él? ¿Por quien has dado tan daltosos pasos, desvergüenza barbeta? ¿Qué aliento es perdido, que con tanta pasión vienes? De locura será su mal. ¿Qué te parece? ¡Si me hallaras sin sospecha de ese loco, con qué palabras me entablaras! No me des en vicio que si más empudra mebre del mal hombre o mujer se la lengua. ¿Quisiera sea, dichacheta tal, hechura de la bondad, cuando de secretos yerros! ¿Qué te quedas tan enredada en el campo? Bien me lo voy a saber y más quita a esas tales de oídos. Por cierto, si no mueras a mi honredad y por no publicar en senda de ese alvrido, yo te maldito, malvado, que tu rauda y vida acabaran en un tiempo.

CHAZARRA.—(Aserta.) En hora mala es el vicio, el me falta el conluro! ¡Ea, pues! Bien es a quien digo. ¡Oo, hermano, que se va todo a perder!

MIZAMA.—¿Aún hablas entre dientes delante mí para acortar mi enojo y doblar tu pena? ¿Querías condenar mi honredad por dar vida a un loco? ¿Dejar a mi triste por alegrar a él y llevar tú el provecho de mi perdición, al galardon de mi yerro? ¿Perder y destruir la casa y la honra de mi padre por ganar la de una vieja maldita como tú? ¿Pienas que no tengo sentidas tus pláticas y entendido tu daltoso menaje? Pues yo te certifico que las albricias que de aquí saques no sean sino atorbarla de más cender a Dios, dando fin a tus días. Respóndeme, traidora, ¿cómo casarás tanto hacer?

CHAZARRA.—¿Tu temor, señora, tiene ocupada mi diligencia. Mi inocencia me da guerra, tu presencia me turba en vicia alvrida, y lo que más aliento y me pena es recibir mucha razón ninguna. Por Dios, señora, que me dejes conducir mi dicio, que si al que darte culpado al yo condenado. ¿Verás cómo se tallo mi seruido de Dios, que te tallo al malicio. Si pensara señora, que tan de ligero habían de conjurarse de lo pasado recibies sospechas, no bastara tu licencia para me dar coesía a hablar en com, que a Calizto si a otro hombre tocas.

MIZAMA.—¡Jesú! No diga yo mentar más ese loco, saltape redes, fantasma de noche, luzero como diáfano, figura de para mento mal pintado; si no aquí me caeré muerta. ¡Bato es el que el otro día me vió y conasó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán! Divístele, buena vieja, que, al pensó que ya era todo suyo y quedaba por el campo, porque baltó más de consentir sus necesidades, que cascigar en yerro, quito más

53

LA CUESTINA

dejada por loco que publico en grande atrevimiento. Pues erit-
tante se atrevió a decirlo y se lo ha sano; si no podré
ser que no lo he conocido tan cara había en su vida. Pues sabe
que no se vendió, sino al que se cree serio, y yo quedé bien
segura y al aliso. De los locos se estiman a todos los otros de
su calidad. Y tú térnate con su misma razón; que respuesta de
mi oír no habrás ni la separes. Que por demás es rogar a quien
no puede hablar misericordia. Y de gracias a Dios, pues tan libre
vas de esta feria. Bien me habían dicho quién tú eres y aviendo
de tus propiedades, aunque ahora no te conocía.

CHAZARRA.—(Aserta.) ¡Más fuerte estaba Troya, y aun otras
más braves he yo amansado! Ninguna tempestad mucho dura.

MIZAMA.—¿Qué dices, escucha? Habla, que te pueda oír. ¿Te-
nes diligencia alguna para satisfacer mi gozo y acunar tu yerro
y gaudir?

CHAZARRA.—Mientras viviere tu ira, más daltard mal decarpo.
Que está muy rítoras y no me mestrillo; que la sangre nueva
poca calor ha menester para hervir.

MIZAMA.—¿Poca calor? ¿Poco lo puedes llamar, pues quedas-
te tan viva y yo quedo sobre tan gran atrevimiento? ¿Qué pe-
laba podías tú querer para ese mal hombre, que a mí bien me
estuviese? Responde, pues dices que no has concluido: ¿quién
pagaría lo pasado?

CHAZARRA.—Una oración, señora, que lo dijeron que sabías
de Santa Felonia para el dolor de mueta. Asimismo tu oración,
que es tanta que la tocoo todas las reliquias que hay en Roma
y Jerusalén. Aquí esculiero que día, pena y mure de alia.
Para fee mi vida. ¿Pero, pues en mi dicio, estaba tu dicio
de poner, mecase el maldito; mi negro dicio me daltard
de poner, mecase el maldito; mi negro dicio me daltard
también me faltaba aca al la mar me casaría. ¡Pero ya sabes
que el delito de la vergüenza dura un momento y el de la misent-
ordia para siempre.

MIZAMA.—Si eso querías, ¿por qué luego no me lo expresaste?
¿Por qué me lo difiste en tan pocas palabras?

CHAZARRA.—¿Dedora, porque mi limpio motivo me hizo crear
que, aunque en menos lo propusiera, no se había de sospechar
mal. Que, al faltó el debido preámbulo, fué porque la verdad no
es necesario abundar de muchos colores. Compasión de un dolor,
pió! la expresión de la causa. Y pues escucha, señora, que el
dolor turbe, la turbación demanda y altera la lengua, la cual
habla de estar siempre atada con el eco, ¡por Dios!, que no me
culpa. Y si el otro yerro ha hecho, no redunda en mi dicio, pues
no tengo otra culpa, sino ser mensajera del culpado. No quibire
la sepa por lo más delgado. No seas la balaría, que no muestra
en furia zino contra los facos animales. No pargen justos por
pecadores. Limita a la Divina justicia, que dijo: ¡El alma que
pecare, aquella misma muera! ¡a la humana, que jamás condena
al padre por el delito del hijo ni al hijo por el del padre. Ni es,
si padre por el delito del hijo ni al hijo por el del padre. Ni es,
según en mercediano, no tardó en castigar al perdido. Aunque
llamanta y yo la condenada. Que no es otro mi oficio, sino servir
a los semejantes: de esto vive y de esto me arreo. Nunca fué mi
voluntad casar a unos por arradar a otros, aunque hayan dicho

7. MUESTRAS EVIDENTES DE "ENTRETALLADURAS". CUESTIONES CONEXAS CON LAS HIPÓTESIS Y DEDUCCIONES DE CAPÍTULOS ANTERIORES

En el capítulo anterior ha quedado plasmado el núcleo fundamental de nuestra tesis: Fernando de Rojas no fue el verdadero autor de La Celestina, sino un simple refundidor de ella, cosa que, ciertamente, no puede decirse constituya un caso insólito en la época, ni incluso en otras posteriores. Su verdadera actuación consistiría en readaptar unos diálogos, concebidos para una *comedia de final feliz*, con vistas a su aplicación a un desenlace trágico. Como ya vimos, la palabra clave para definir su forma de proceder está introducida por el propio Rojas en los versos cuyo acróstico nos da el lugar de su nacimiento. Esa palabra es "entretalladura", cuyo significado hemos examinado ya ampliamente en el apartado 6.6.3.

7.1. HUELLAS DETECTABLES

Ahora bien, una tal forma de proceder ha debido dejar huellas detectables en el texto así modificado. Creemos, por tanto que, dada la gravedad de las anteriores afirmaciones, ha llegado el momento de buscar su confirmación en los diálogos, como ya hicimos en otra ocasión. Puede anticiparse que ese tremendo problema del tiempo en La Celestina, verdaderamente único en sus dimensiones tota-

les y origen de tantos trabajos, interpretaciones y controversias (del que nos ocupamos en otro lugar), tiene su causa en esta circunstancia, y lo mismo ocurre con otros temas objeto de debate, evidentemente relacionados con las necesidades de un cambio de argumento, que no fueron satisfactoriamente solucionadas por el refundidor Rojas, tales como la falta de motivación de la intervención de la "alcahueta"; la precisión de acentuar las aptitudes mágicas de Celestina, innecesarias para la trama anterior, por lo que suenan a "falsas", etc. Un primer atisbo de este cambio argumental, sin adecuada modificación de los diálogos originales fue ya ofrecido en el *apartado 6.4.*, a través del estudio de la restauración hecha por Menéndez Pidal a un párrafo del *primer auto* que revela, sin duda, una concepción argumental distinta.

Sin embargo, en el presente capítulo no pretendemos abordar de lleno esos grandes temas, sino, como paso previo, ofrecer unas cuantas pruebas textuales de esa "labor de tijera" que se deduce del propio concepto de "en-tretalladura". Como podrá comprobarse, resultan de innegable contundencia, aunque su detección sólo haya sido posible después de múltiples lecturas del texto, cuando las palabras de los personajes han quedado grabadas en la memoria y se puede, por tanto, relacionar las correspondientes a diversas conversaciones.

No obstante, antes de entrar a fondo en el tema, formularemos una consideración previa que estimamos de profundo interés, porque afecta al problema quizá más de-

batido y actual de La Celestina: el de la relación del *primer auto* con los quince restantes de la Comedia. Vamos a presentar, dentro de este capítulo, tres claros ejemplos de cortes o soldaduras forzadas en el diálogo; pues bien, dos de estos casos afectan a pasajes del *primer auto*, que debieron, originariamente, estar ligados a otros que aparecen en autos posteriores, de donde deducimos que la manipulación de Rojas se extendió también a él y, por lo tanto, aunque quizá en su estado actual contenga todavía la mayor parte de la labor del "primer autor" (de eso derivan, posiblemente, las diferencias detectadas por algunos estudiosos, respecto de los restantes), el proceso de *entretalladura* a que fue sometido por Rojas difumina su contraste con los otros quince, y esta puede ser la causa de que otro importante núcleo de investigadores se haya pronunciado por la unidad total de la obra.

7.1.1. La primera visita de Celestina a Melibea

Pero, a pesar de esta consideración previa, el primero de los ejemplos que vamos a proponer afecta únicamente al *auto IV*. La razón de que nos ocupemos de éste en primer lugar está en el deseo de respetar, en lo posible, la secuencia cronológica de nuestro proceso mental. Este fue, en efecto, el primer caso detectado, y ello se debió, seguramente, a la proximidad relativa de los dos parlamentos afectados (págs. 179 y 181, tomo I, de la edición de

Cejador, para la colección "Clásicos Castellanos").

Nos encontramos en plena "refriega dialéctica" entre Melíbea y Celestina, con motivo de la primera visita de ésta. La heroína, enojada por la mención a Calisto y por un breve aparte de la tercera, que no ha logrado percibir en su totalidad, la increpa de esta manera:

"¿Qué dices, enemiga? Habla, que te pueda oír.
¿Tienes disculpa alguna para satisfacer mi enojo
y excusar tu yerro y osadía?" (pág. 181).

La respuesta lógica de Celestina, teniendo en cuenta su hábil esgrima dialéctica, capaz de parar y desviar todos los golpes, según se ha visto en la primera parte del diálogo, al refutar a Melíbea sus disquisiciones en torno a la vejez, la riqueza y la hermosura, hubie se sido la siguiente:

"Tu temor, señora, tiene ocupada mi disculpa. Mi inocencia me da osadía, tu presencia me turba en verla airada y lo que más siento y me pena es recibir enojo sin razón ninguna" (pág. 179).

Como vemos, queda perfectamente satisfecha la agresiva pregunta de la muchacha, dando réplica a cada una de sus palabras clave: "disculpa", "enojo" y "osadía". Sin embargo, esta respuesta de Celestina no es la que sigue a las preguntas de Melíbea. Incluso, para mayor desconcierto (porque una pregunta huelga cuando ya está enteramente respondida de antemano), está colocada por delante de ellas en el transcurso del diálogo, como resulta evidente por la indicación de las páginas en que aparecen, y puede fácilmente comprobarse por la lectura del texto.

Pero esto no es todo, porque, dentro de este mis-

mo diálogo, e inmediatamente a continuación de las palabras anteriormente recogidas, Celestina sigue diciendo:

"Por Dios, señora, que me dejes concluir mi dicho [...] Si pensara, señora, que tan ligero habías de conjeturar de lo pasado nocibles sospechas, no bastara tu licencia para me dar osadía a hablar en cosa que a Calisto ni a otro hombre tocase" (pág. 179).

Y es sólo en su tercera intervención, después de ésta de Celestina y, precisamente, en la siguiente a la increpación de que parten nuestros razonamientos, cuando Melibea se hace eco de estas otras palabras de la alcahueta, en la siguiente forma:

"Responda, pues dices que no has concluido: ¡Quizás pagarás lo pasado!" (pág. 181).

Es decir, por segunda vez Celestina se ha anticipado a responder -adivinando, por tanto lo que le van a decir- una argumentación de Melibea. ¿No es lógico que sea como respuesta a ese "Quizás pagarás lo pasado" cuando Celestina diga que "si pensara que tan ligero habías de conjeturar de lo pasado nocibles sospechas" no se habría atrevido a hablar de Calisto?. Debemos concluir, por tanto, que este diálogo debió tener originalmente una secuencia distinta en el orden de las preguntas y respuestas. Ha sido, sin duda, retocado, manipulado y, en definitiva, "entretallado". No es extraño, por tanto, que en la siguiente respuesta de Celestina haya podido detectarse una *interpolación* (incluida ya en la versión de la *Comedia*) que rompe la ilación de una frase, y que nosotros vamos a poner entre paréntesis en la transcripción:

"Una oración, señora, que le dijeron que sabías de

Santa Polonia para el dolor de muelas. (Asimismo tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias que hay en Roma y Jerusalén). Aquel caballero, que dije, pena y muere de ellas."

7.1.2. Conversaciones de Calisto con Sempronio y Pármeno

Para presentar el segundo ejemplo, que afecta a los autos I y II, habrá que tomar un tanto en extenso los diálogos, prestando máxima atención a lo que en ellos se dice, para analizar la pertinencia de la conclusión final que vamos a exponer. Todo arranca del largo dicterio contra las mujeres, pronunciado por Sempronio en el auto I que, incluso considerado por sí solo, nos ofrece dos estimables incongruencias:

La primera de ellas consiste en que, tratando Sempronio de obtener beneficio de los amores entre Calisto y Melibea (como se pone en evidencia más adelante, en su diálogo con Celestina), esta argumentación esté encaminada a menospreciar a la heroína y, por tanto, a disuadir a Calisto de tales amores.

Pero más sorprendente es, todavía, el tono empleado por el criado, evidentemente impropio para ser aplicado a esa Melibea "de alta y serenísima sangre" que nos presenta el argumento general de la obra y que, efectivamente, se percibe en otros fragmentos del texto. Resulta particularmente grave y extraño que, en determinado momento, Sempronio haga incluso la salvedad de que hay mujeres "virtuosas y notables" con las que no reza su dicterio,

pero que haya otras, en cambio (entre las que incluye implícitamente a Melíbea, y así lo entiende Calisto, como veremos), a las que llega a acusar de lujuria y suciedad, describiéndolas como a auténticas ramera. Y lo que ya parece el colmo es que Calisto (que por mucho menos, prácticamente por nada, había reprendido ásperamente a Sempronio, a su regreso a casa, tras el encuentro de la huerta), acepte que estos groseros insultos puedan referirse a Melíbea y sólo replique "¡Ve! Mientras más me dices, y más inconvenientes me pones, más la quiero. No se que se es".

Vamos, pues, a reproducir el diálogo en cuestión:

SEMPRONIO. "¿Escocióte? Lee los historiales, estudia los filósofos, mira los poetas. Llenos están los libros de sus viles y malos ejemplos. Y de las caídas que llevaron los que en algo, como tú, las reputaron. Oye a Salomón do dice que las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar. Conséjate con Séneca y verás en qué las tiene. Es mucha a Aristóteles, mira a Bernardo. Gentiles, judíos, cristianos y moros, todos en esta concordia están. Pero lo dicho y lo que de ellas dijere, no te contezca error de tomarlo en común, que muchas hubo y hay santas y virtuosas y notables, cuya resplandeciente corona quita el general vituperio. Pero destas otras, ¿quién te contaría sus mentiras, sus tráfigos, sus cambios, su liviandad, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías? Que todo lo que piensan, osan sin deliberar. Sus disimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitude, su inconstancia, su testimoniar, su negar, su revolver, su presunción, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su soberbia, su sujeción, su parlería, su gosina, su lujuria y suciedad, su miedo, su atrevimiento, sus hechicerías, sus embaimientos, sus escarnios, su deslenguamiento, su desvergüenza, su alcahuetería. ¡Considera qué sesito está debajo de aquellas grandes y delgadas tocas! ¡Qué pensamientos so aquellas gorgueras, so aquel fausto, so aquellas largas y autorizantes ropas! ¡Qué imperfección, qué albañales debajo de templos pintados! Por esas es dicho: arma del diablo, cabeza de pecado, destrucción del paraíso. ¿No has rezado en la festividad de San Juan, do dice: Las

mujeres y el vino hacen a los hombres renegar; do dice: Esta es la mujer, antigua malicia que a Adán hechó de los deleites del paraíso; esta el linaje humano metió en el infierno; a esta menospreció Elías, profeta, etcétera?."

CALISTO. "Dí, pues, ese Adán, ese Salomón, ese David, ese Aristóteles, ese Virgilio, esos que dices, ¿cómo se sometieron a ellas? ¿Soy más que ellos?."

SEMPRONIO. "A los que las vencieron querría que remedases, que no a las que de ellas fueron vencidos. Huye de sus engaños. ¿Sabes qué hacen? Cosas que es difícil entenderlas. No tienen modo, no razón, no intención. Por rigor comienzan el ofrecimiento que de sí quieren hacer. A los que meten por los agujeros denuestan en la calle. Convidan, despiden, llaman, niegan, señalan amor, pronuncian enemiga, ensañanse presto, apacíguanse luego. Quieren que adivinen lo que quieren. ¡Oh, que plaga! ¡Oh, que enojol! ¡Oh, que hastío es conferir con ellas más de aquel breve tiempo que son aparejadas a deleite!."

CALISTO. "¡Ve! Mientras más me dices y más inconvenientes me pones, más la quiero. No sé que se es."

SEMPRONIO. "No es este juicio para mozos, según veo, que no se saben a razón someter, no se saben administrar. Miserable cosa es pensar ser maestro el que nunca fue discípulo."

CALISTO. "Y tú, ¿qué sabes?, ¿quién te mostró esto?."

SEMPRONIO. "¿Quién? Ellas, que desde que se descubren así pierden la vergüenza, que todo esto y aún más a los hombres manifiestan. Ponte, pues, en la medida de honra, piensa ser más digno de lo que te reputas. Que cierto, peor extremo es dejar se hombre caer de su merecimiento, que ponerse en más alto lugar que debe" (págs. 47-52).

Como puede observarse, hemos subrayado, en este amplio texto, un considerable número de frases y expresiones, que luego pretendemos comentar; pero, antes de ello, queremos poner de manifiesto que esta conversación entre amo y criado tiene adecuado remate en las siguientes pala-

bras de un Calisto, lógicamente irritado, por lo que acababa de escuchar:

"¡Palos querrá este bellaco! Dí, mal criado, ¿Por qué dices mal de lo que yo adoro? Y tú, ¿Qué sabes de honra? Dime, ¿qué es amor? ¿en qué consiste buena crianza, que te me vendas por discreto? ¿No sabes que el primer escalón de locura es creerse ser sciente?" (pág. 122).

No existe ni una sola frase de esta respuesta, que no esté perfectamente motivada por el anterior parlamento de Sempronio. Lo más llamativo e incuestionable resulta ser, evidentemente, la necesaria relación entre el "ponte, pues, en la medida de honra" del criado, y la cortante réplica "¿tú, qué sabes de honra?", del amo. Puede, casi, afirmarse que no existe otra contestación posible por parte de Calisto, y ello bastaría para establecer la inobjetable trabazón entre ambas proposiciones. Pero es que, además, las restantes quejas del señor resultan igualmente justificadas. No cabe duda de que Sempronio ha hablado mal (y muy mal) "de lo que Calisto adora", acusando implícitamente a Melibea de "sucia", "hechicera", "alcahueta", "desvergonzada", "lujuriosa", "parlera", etc. Otro consejo impertinente del criado: "piensa ser más digno de lo que te reputas que, cierto, peor extremo es dejarse caer de su merecimiento...", etc., es lo que origina otra punzante pregunta: "¿En qué consiste buena crianza, que te me vendas por discreto?". Finalmente, la suficiencia mostrada por Sempronio, al decir: "No es este juicio para mozos, según veo, que no se saben a razón someter, no se saben administrar" queda contrarrestada por otro juicio ad-

verso, en forma de pregunta, que muestra la poca predisposición del amo a tener en cuenta los consejos del criado: *"¿No sabes que el primer escalón de locura es creerse ser sciente?"*.

Sin embargo, esta respuesta de Calisto no corresponde a este diálogo, sino a otro cuyo interlocutor es Pármeno, en el que ni se habla mal de Melíbea -casi mas bien lo contrario-, ni el criado saca a relucir para nada el tema de la honra, ni se suscita la cuestión del merecimiento o de la buena crianza. La conversación en que se incluye esta airada intervención de Calisto, que en este otro contexto resulta completamente inmotivada en sus términos, se desarrolla de la siguiente manera:

CALISTO. "Tú, Pármeno, ¿qué te parece de lo que hoy ha pasado? Mi pena es grande, Melíbea alta, Celestina sabia y buena maestra de estos negocios. No podemos errar. Tú me las has aprobado con toda tu enemistad. Yo te creo, que tanta es la fuerza de la verdad, que las lenguas de los enemigos trae a sí. Así que, pues ella es tal, más quiero dar a esta cien monedas que a otra cinco."

PÁRMENO. "¿Ya lloras? ¡Duelos tenemos! ¡En casa se habrán de ayunar estas franquezas!"

CALISTO. "Pues pido tu parecer, seme agradable, Pármeno. No abajes la cabeza al responder. Mas como la envidia es triste, la tristeza sin lengua, puede más contigo su voluntad que mi temor. ¿Qué dijiste, enojoso?"

PÁRMENO. "Digo, señor, que irían mejor empleadas tus franquezas en presentes y servicios a Melíbea, que no en dar dineros a aquélla, que yo me conozco y, lo que peor es, hacerte su cautivo."

CALISTO. "¿Cómo, loco, su cautivo?"

PÁRMENO. "Porque a quien dices el secreto, das tu libertad."

CALISTO. "Algo dice el necio; pero quiero que se

pas que, cuando hay mucha distancia del que ruega al rogado o por gravedad de obediencia o por señorio de estado o esquividad de género, como entre esta mi señora y mí, es necesario intercesor o medianero, que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oídos de aquélla a quien yo segunda vez hablar tengo por imposible. Y pues que así es, dime si lo hecho apruebas."

PÁRMENO. "¡Apruébelo el diablo!."

CALISTO. "¿Qué dices?."

PÁRMENO. "Digo, señor, que nunca yerro vino desacompañado y que un inconveniente es causa y puerta de muchos."

CALISTO. "El dicho yo lo apruebo; el propósito no entiendo."

PÁRMENO. "Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar, la entrada causa de la ver y hablar, la habla engendró amor, el amor parió tu pena, la pena causará perder tu cuerpo y alma y hacienda. Y lo que más de ello siento es venir a manos de aquella Trotaconventos, después de tres veces emplumada."

CALISTO. "¡Así, Pármeno, di más de eso, que me agrada! Pues mejor me parece cuanto más la desalabas. Cumpla conmigo y emplúmenla la cuarta. Desentido eres, sin pena hablas: no te duele donde a mí, Pármeno."

PÁRMENO. "Señor, más quiero que airado me reprendas, porque te doy enojo, que arrepentido me condenes, porque no te di consejo, pues perdiste el nombre de libre cuando cautivaste tu voluntad."

CALISTO. "¡Palos querrá este bellaco! Di, mal criado, ¿por qué dices mal de lo que yo adoro? Y tú, ¿qué sabes de honra? Dime ¿qué es amor? ¿en qué consiste buena crianza, que te me vendas por discreto? ¿No sabes que el primer escalón de locura es creerse ser sciente?."

Como puede comprobarse, esta respuesta está introducida aquí un tanto a la fuerza. No choca demasiado porque la última frase de Pármeno tiene también un ligero tinte de reproche impertinente; pero, examinada más a fon

do, se ve que lo único que se justifica con ello es el tono airado de la respuesta, no las palabras en que se materializa. Pármene le ha hablado de "perder el nombre de libre", mientras que Calisto le pregunta "Y tú, ¿qué sabes de honra?". Esta pregunta implica la cita expresa y anterior de esta cualidad, cosa que Pármene no ha hecho, desde luego.

También carece de lugar la otra pregunta fundamental: "¿Por qué dices mal de lo que yo adoro?" En primer lugar, ya hemos subrayado como Pármene había dicho "irían mejor empleadas tus franquezas en presentes y servicios a Melíbea, que no en dar dineros a aquélla que yo me conozco". Por otra parte, aún cuando lamente la entrada en la huerta y el amor engendrado por la vista de Melíbea, enseguida recalca que no es esto lo peor, sino que, a causa de ello, haya caído "a manos de aquella Trotaconventos, después de tres veces emplumada".

Está claro que Pármene no habla mal de Melíbea, si no de Celestina. ¿Tiene entonces sentido que Calisto le pregunte que por qué dice mal de lo que él adora? ¿Es que puede entenderse que Calisto se está refiriendo a la alcahueta en esa pregunta?. Evidentemente, no, a pesar de su locura, porque ya hemos visto cómo en el transcurso de la conversación ha dicho: "pues cumpla conmigo y emplámenla la cuarta".

No puede, por tanto, dudarse de que aquí se han refundido dos conversaciones en una sola, seguramente por que así lo exigiría el cambio de argumento, el paso de la Comedia a la Tragedia.

7.1.2.1. Cuestiones controvertidas que tienen su raíz en esta "entretalladura"

Ahora bien, esta huella de refundición, además de resultar importante para demostrar la realidad y justeza de ese concepto de *entretalladura* en su aplicación a la descripción de la intervención de Rojas en la reelaboración final de la obra, abre también un mar de interrogantes, por estar relacionada con muchas de las más debatidas cuestiones de La Celestina:

- 1º Con el tema del tiempo, porque es en el transcurso de esta conversación cuando por primera vez se siente el desasosiego de su deficiente tratamiento; es éste el momento en que Pármeneo dice "*Señor, porque perderse el otro día el neblí...*", cuando hasta entonces, en el texto de La Celestina que conocemos, ha habido un encadenamiento de diálogos que postulan una acción seguida (1). Pero el *empalme* de estas dos conversaciones, una con Sempronio y otra con Pármeneo, nos pone en guardia sobre el posible rumbo de los diálogos originales; ¿Habría entre estos dos que han sido refundidos alguna interrupción, algún "vacío de escenario" que pudiese materializar el transcurso de esos "*tres días*" a que se alude varias veces en el *primer auto*, o a los "*ocho días*" del dolor de muelas de Calisto mencionados por Celestina en esa conversación con Melíbea en el *auto IV*, en que encontrábamos la anterior muestra de "entretalladura"?

2° El tema de la unidad de autor, ya que la fusión de diálogos afecta a uno del primer auto, con otro del segundo, lo cual implica una reelaboración de aquél, mucho más amplia de lo que se ha venido admitiendo hasta ahora.

3° La cuestión de la motivación de la intervención de Celestina, porque, como podemos ver, Pármeno se anticipa casi en cuatro siglos a las argumentaciones de D. Juan Valera, sobre la falla de esta motivación:

Melibea y Calisto son ambos de igual condición elevada, así por el nacimiento como por los bienes de fortuna. Entre la familia de ambos no se sabe que haya enemistad, como la hubo, pongamos por caso, entre las familias de Julieta y de Romeo. Ni diferencia de clase, ni de religión, ni de patria los divide ¿Por qué, pues, no buscó Calisto a una persona honrada que intercediese por él y venciese el desvío de Melibea, y por qué no la pidió luego a sus padres y se casó con ella en paz y en gracia de Dios? Buscar Calisto para tercera de sus amores a una empecatada bruja zurcidora de voluntades y maestra de mujeres de mal vivir, tiene algo de monstruoso, que ni en el siglo XV ni en ningún siglo se comprende, no siendo Calisto vicioso y perverso y sintiéndose muy tierna y poéticamente enamorado (2).

Y en el párrafo a que nos estamos refiriendo, Pármeno parece justificar esa misma tesis:

"irían mejor empleadas tus franquezas en presentes y servicios a Melibea, que no dar dineros a aquélla, que yo me conozco y, lo que peor es, ha certe su cautivo."

4° La falta de bases firmes para asentar la imposibilidad de unas relaciones normales entre Calisto y Melibea, cuestión íntimamente ligada con la anterior, que también parece apuntada en esta misma conversación de Calisto con Pármeno:

"Algo dice el necio; pero quiero que sepas que cuando hay mucha distancia del que ruega al rogado o por gravedad de obediencia o por señorío de estado o por esquividad de género, como entre esta mi señora y mí, es necesario intercesor o medianero..."

Esta frase, unida a la del *primer auto*, invocando la piedad del "*plebérico corazón*", a través del ejemplo de Erasístrato y de la comparación con la fábula de Píramo y Tisbe, apunta, como ya dijimos, en el apartado 6.4.8. a una trama argumental muy diferente, en la que quedarían superadas estas dos últimas fallas, tan condenadas por la crítica.

Así, pues, esta refundición o empalme de conversaciones está directamente relacionada con todos esos interesantísimos problemas, y con alguno más, como luego veremos. Ahora vamos a dejar la cuestión en suspenso, para pasar a explicar la causa de que antes subrayáramos algunas expresiones en el parlamento de Sempronio.

7.1.2.2. Aplicación de las palabras de Sempronio al comienzo de la escena inicial

En primer lugar habrá que señalar que en esa descripción de Melibea que la hace semejante a lo que no hemos dudado en calificar como una *perfecta ramera*, hay algunos datos que concuerdan con las primeras secuencias de la escena inicial:

CALISTO. "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios."

MELIBEA. "¿En qué, Calisto?".....["convidan"]
CALISTO. "En dar poder a natura..."
MELIBEA. "¿Por gran premio tienes esto, Calisto?"
.....["convidan"]
CALISTO. "Téngolo por tanto..."
MELIBEA. "Pues aún más igual galardón te daré yo,
si perseveras".....["señalan amor"]
CALISTO. "¡Oh, bienaventuradas orejas mías..."
MELIBEA. "Mas desventuradas de que me acabes de
oír. Porque la paga será tan fiera, cual
merece tu loco atrevimiento.....
["pronuncian enemiga"]
¡Vete! ¡vete de ahí, torpe!.....
["despiden"]

¿Y el "apacéguanse luego"? No está materializado en esta escena, pero siempre nos ha llamado la atención la forma en que Melibea describe este encuentro a Celestina, en el auto IV (precisamente en el que se produce la primera de las huellas de entretalladura que hemos presentado, y donde también hay otra desconcertada alusión al tiempo transcurrido: "este es el que el otro día me vi-do"...)). Pues bien, en el remate de esta descripción de la escena de la huerta, la heroína dice, sorprendentemente:

"Dirásle, buena vieja, que si pensó que ya era todo suyo, y que quedaba por él el campo, porque holgué más de consentir sus necesidades que de castigar su yerro [...] pues sabe que no es vencido, sino el que cree serlo, y yo quedé bien segura y él ufano..."

¿Responde esta descripción a lo que realmente podemos leer en el comienzo?. Es verdad que ya hemos señalado la posible malicia de las tres primeras respuestas de Melibea, pero ¿existe alguna posibilidad de que, termina-

da la escena, Calisto pudiera considerar que "quedaba por él el campo" o que "era todo suyo"? ¿Había alguna razón para que él pudiera sentirse ufano? ¿No parece que Melibeia nos está narrando algo completamente distinto? Y, hablando de cosas distintas, ¿por qué habla Pármeno de la pérdida del neblí "en la huerta", si luego resulta que la escena de amor del auto XIV (nos seguimos limitando a la Comedia) se desarrolla "en el huerto"? ¿Es lo mismo "huerta" que "huerto"? Según el Diccionario de Autoridades desde luego no, porque:

Huerta es "el sitio o lugar donde se plantan hortalizas o legumbres, y tal vez árboles frutales. Son grandes, y suelen estar cercadas de zarzas y cambrones",

y Huerto: "El sitio cercado de pared, que es de corto ámbito, y se plantan en él árboles frutales para recreo, y algunas veces hortalizas y legumbres para el gasto de casa."

¿Se debe a esta diferencia que Calisto pueda entrar fácilmente en la huerta, persiguiendo a su halcón y necesite escalas para entrar en el huerto, matándose al caer desde sus altas paredes?. Parece fácil entenderlo así, si nos atenemos a estas definiciones, pero una vez más, la trama de la obra entra en colisión con lo que dicen los personajes.

7.1.2.3. "Las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar" y otros indicios

Hay que abordar también una segunda cuestión, que se refiere a la repetición, dentro de un solo párrafo, de una misma sentencia atribuida, primero a Salomón, y después a un rezo de la festividad de San Juan: "Las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar".

María Rosa Lida de Malkiel (3) dedica una parte de su extensa obra al estudio de la "geminación", constatando que los casos de repetición de dichos son bastante numerosos, aunque, en general, pronunciados por distintos personajes y en circunstancias diversas. En el caso que ahora estudiamos, la repetición, no sólo corre a cargo de la misma persona, sino que va dirigida a un único interlocutor, sin que ni siquiera medie la respuesta de éste; por lo que necesariamente debe ser considerada como una falla. Ahora bien, tal anomalía resulta difícilmente achacable al descuido de un "autor" que, en el proceso de su "invención", haya podido olvidar tan pronto lo que ha escrito pocas líneas más arriba. Por el contrario, de acuerdo con la tendencia a la "geminación", esa frase pudo ser utilizada por Pármeno y por Sempronio en dos momentos relativamente distantes entre sí, y una refundición apresurada o poco cuidada de estas dos conversaciones sería la causa del error que comentamos.

Como una confirmación más de esa extraña y descuidada fusión de diálogos, debemos sacar a colación el he-

cho de que, si en su largo parlamento, Sempronio ha citado a Salomón, a Séneca, a Aristóteles, a Bernardo, a Adán y a Elías; Calisto, en su respuesta, sólo recoge la alusión a tres de ellos: Adán, Salomón y Aristóteles. Se olvida de Séneca, de Bernardo y de Elías, lo que, ciertamente, puede ser justificado por esa especie de etcétera, constituido por la expresión "esos que dices", con que acaba su referencia a los personajes citados por el criado. Lo más extraño es, sin embargo, que pese a esa generalización final, que sólo puede ser entendida como confirmación de que Calisto repite los nombres pronunciados por Sempronio, aquél cite también a David y a Virgilio, que no han figurado para nada en la enumeración del criado. ¿Figurarían tales citas en alguno de los párrafos refundidos?. Parece casi seguro, por esos demostrativos que preceden a cada uno de los nombres y que indican anterior mención por parte del otro interlocutor: "ese Adán, ese Salomón, ese David, ese Aristóteles, ese Virgilio, esos que dices"...

7.1.2.4. "En quince días de vacaciones"

Ahora bien, en los párrafos anteriores hemos aludido a "una refundición apresurada y descuidada, o poco cuidada". Al hacer esta calificación, no podemos ocultar que hemos tenido presente una cita de la *Carta del autor a un su amigo*: la que se refiere a la conclusión de la

obra "*en quince días de vacaciones*". Verdaderamente, la crítica literaria se ha resistido siempre a admitir la posibilidad de que los *autos* II-XVI de la Comedia hayan sido escritos en tiempo tan reducido. Como paradigma de esta postura, podemos citar a Menéndez Pelayo, cuyas opiniones al respecto quedaron recogidas en el epígrafe 3.3. Y, evidentemente, tiene razón en lo que dice, pero, en cambio, esos quince días sí pudieron ser suficientes para llevar a cabo la labor de refundición que estamos propugnando. Es más, siendo Fernando de Rojas, sin duda, persona culta e inteligente, sólo puede comprenderse que dejara patentes tantas contradicciones y tantos "cabos sueltos", por tratarse de una labor hecha con la precipitación sugerida por esos "*quince días*" y en época de estudiante, es decir, de juventud no acabada todavía de formar. Esa expresión de la *carta* no es, pues, una mentira en sentido estricto, sino una verdad que resulta completamente falsa, por tratarse de una interpolación, añadida por un refundidor a una *carta* redactada por el verdadero autor, pretendiendo fundir las personalidades y circunstancias de ambos en un concepto anónimo y genérico de "autor". En un próximo capítulo, asentadas ya todas las pruebas en que nos basamos para ello, ofreceremos una interpretación personal de la "forma de proceder" de Fernando de Rojas, así como de las motivaciones que le indujeron a ello.

7.1.3. Las visitas de Celestina a Calisto

La tercera prueba o, mas bien, el tercer indicio de refundición, ya que en este caso no se trata, como en los anteriores, de una evidencia basada en las expresiones del texto, está también relacionada con otro de los puntos controvertidos de La Celestina, pues se refiere a ese extenso *himno de Pármeno*, en el que este criado narra las actividades y propiedades de la "alcahueta", mientras ella, acompañada de Sempronio, ha llamado ya a la puerta de Calisto y éste ha mostrado ostensiblemente su impaciencía por tenerla ante sí. (Aún recordamos el artificio arbitrado por Casona en su adaptación de la obra, para justificar -haciéndola, de paso evidente- esta falta de realismo: el criado y la alcahueta permanecen absolutamente inmóviles, como petrificados, patentizando así la imposibilidad de hacer verosímil que mientras ellos esperan a la puerta, Pármeno consuma varios minutos en un largo razonamiento, ante la paciente escucha de Calisto que, sin embargo, se acaba de mostrar tremendamente impaciente al percibir la llamada). Veamos la forma en que se presentan estos acontecimientos:

SEMPRONIO. "Ta, ta, ta."

CALISTO. "¡Pármeno!"

PÁRMENO. "Señor."

CALISTO. "¿No oyes, maldito sordo?"

PÁRMENO. "¿Qué es, señor?"

CALISTO. "A la puerta llaman; corre."

PÁRMENO. ¿Quién es?

SEMPRONIO. "Abre a mí y a esta dueña."

PÁRMENO. "Señor, Sempronio y una puta vieja alcohólica daban aquellas porradas."

CALISTO. "Calla, calla, malvado, que es mi tía. Corre, corre, abre..."

Y, a pesar de la impaciencia de Calisto, ¡153 líneas de la edición de Burgos! desde esa apresurada orden de abrir, hasta que Celestina puede decir: "*Pasos oigo, acá descienden*"...

Hay, sin embargo, otro momento paralelo a este, a finales del *auto V*, en que quedaría plenamente justificada, con todos los requisitos del arte, esta demorada pintura de la tercera que hace el criado, ya que, incluso, es en esta ocasión Pármeno, en vez de Calisto, quien advierte la llegada de Celestina y Sempronio, síntoma evidente de que ahora la impaciencia del amo es mucho menor y estaría, por tanto, mejor predispuesto a escuchar esta larga parrafada. Por otra parte, el "autor" se ha preocupado ahora de *crear* el tiempo necesario, para que tan amplia descripción pueda tener lugar, sin resultar absurda. He aquí la manera en que Pármeno anuncia la llegada:

PÁRMENO. "¡Señor, Señor!."

CALISTO. "¿Qué quieres, loco?."

PÁRMENO. "A Sempronio y a Celestina veo venir cerca de la casa, haciendo paradillas de rato en rato."

Aquí la reacción de Calisto resulta por demás impaciente:

CALISTO. "¡Oh desvariado negligente! Veslos venir ¿no puedes ir corriendo a abrir la puerta?."

Así pues, el cuadro comparativo de las dos situaciones es el siguiente: en el primer caso, cuando Celestina y Sempronio han llamado físicamente a la puerta, e incluso se ha oído la voz del criado diciendo a su compañero "abre a mí y a esta dueña" Calisto consiente que Pármes no se explaye con su famoso himno. Ahora, cuando solamente están cerca de la casa y vienen "haciendo paradillas de rato en rato", apremia al criado para que abra con urgencia; la inconsecuencia en ambos casos no puede ser mayor.

Pero, además, desde el otro polo de la situación, es decir, en lo que atañe a la otra pareja que acude a ambas citas, Sempronio y Celestina, ocurre otro tanto. Veamos cual es la situación que desemboca en tales "paradillas de rato en rato", a través del diálogo correspondiente, eliminando de él todo lo que no se refiera a la mayor o menor urgencia que pueda mostrar Celestina en llegar:

SEMPRONIO. "Por amor mío, madre, no pases de aquí sin me lo contar."

CELESTINA. "Sempronio amigo, ni yo me podría parar ni el lugar es aparejado. Vente conmigo. Delante Calisto oirás maravillas."
.....

CELESTINA. "¿Qué dices, Sempronio? ¿Con quién hablas? ¿Viénesme royendo las haldas? ¿Por qué no agujas?"
.....

CELESTINA. "¡Calla, loco! Altérasete la complexión ya lo veo en tí, que querías más estar al sabor, que al olor deste negocio. Andemos presto, que estará loco tu amo con mi mucha tardanza."

SEMPRONIO. "Y aún sin ella se lo está."

¡Y es en este punto, en el que estamos comprobando constantemente la enorme prisa de Celestina, cuando Pármene dice que les ve venir cerca de la casa haciendo paradillas de rato en rato!.

Y debemos recordar que, por el contrario, en la otra venida, su conversacion se centra en la planificación por parte de Celestina del negocio que se les presenta a la vista, sin que se trasluzca ninguna prisa por llegar. ¿No es lógico que fuera por el interés que pusieran en esta conversación, tan importante para ambos, por lo que realizaran las ya tantas veces citadas "paradillas"?.

7.2. CUESTIONES CONEXAS CON LAS "ENTRATALLADURAS" APUNTADAS:

Creemos que los tres ejemplos aducidos suponen un comprobante suficiente de las tesis expuestas en el capítulo anterior. Sin embargo, siempre que pensamos en ellos, nos asalta el deseo de imaginar las razones concretas a que obedece cada uno de esos cortes y empalmes, lo cual sería tanto como lograr la reconstrucción completa de la *comedia de final feliz*. Ahora bien, aparte del dudoso éxito de tarea semejante, somos conscientes de que tal intento no encaja demasiado dentro de las características de una Tesis doctoral, donde las creaciones imaginativas tienen una cabida muy reducida, primando, ante todo, las deducciones debidamente fundamentadas.

Pero lo que sí podemos y debemos hacer es lograr que las razones de tales *entretalladuras* puedan llegar a ser intuitas por el lector, poniendo de relieve una serie de circunstancias fácilmente constatables con las que éstas están relacionadas.

7.2.1. La primera visita de Celestina a Calisto

Así, por ejemplo, si volvemos a centrar nuestra atención en el generalmente denominado *himno de Pármeno*, veremos que algunas de las cosas que el criado dice en esta descripción de las *particularidades* de Celestina implican que Calisto la haya visto ya por lo menos una vez y que Pármeno haya estado presente en tal entrevista. Sólo así puede explicarse que Calisto no muestre extrañeza por las siguientes palabras:

"Y un poquito de bálsamo tenía ella en una redomilla, que guardaba para aquel rasguño, que tiene por las narices"

de nuevo, la presentación del sustantivo, por medio de un demostrativo, nos está indicando la referencia a una circunstancia conocida y observada por el interlocutor; de otra manera ¿No habría hecho Calisto alguna pregunta al respecto?.

Ese mismo trasunto a visita previa y a circunstancia comprobada por los dos interlocutores ofrecen estas otras palabras:

PÁRMENO. "Días grandes son pasados que mi madre,

mujer pobre, moraba en su vecindad, la cual, rogada por esta Celestina, me dio a ella por sirviente; aunque ella no me conoce, por lo poco que la serví y por la mudanza que la edad ha hecho."

¿Es que también Pármeno tiene dotes de adivino, para saber que en esa primera visita, que en la forma de la Comedia que conocemos todavía no se ha producido, Celestina no va a conocerle? ¿Es que Calisto no le hubiera preguntado por qué razón estaba tan seguro de este desconocimiento?. Evidentemente, tanto esa falta de recuerdo -aunque sea fingida-, como la señal de la cara, deben ser considerados "conocimientos compartidos", para que las expresiones analizadas resulten posibles y lógicas.

Pero, en relación con todo esto, surgen todavía unas cuantas e interesantes preguntas:

- 1ª ¿No es lógico que esa brusca y descarada petición de dinero, por parte de Celestina, tenga lugar en una segunda visita, y no en la primera, sin haber pasado, prácticamente, del portal de la casa?. Comprobemos la pertinencia de esta reflexión, a través de la transcripción de los diálogos:

CALISTO. "¿Qué haces, llave de mi vida? Abre. ¡Oh Pármeno! Ya la veo: ¡Sano soy! ¡Vivo soy! ¿Miras que reverenda persona, qué acatamiento? Por la mayor parte, por la filosofía es conocida la virtud interior ¡Oh vejez virtuosa! ¡Oh virtud envejecida! ¡Oh gloriosa esperanza de mi deseado fin! ¡Oh fin de mi deleitosa esperanza! ¡Oh salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte! Deseo llegar a tí, codicio besar esas manos llenas de remedio. La indignidad de mi persona lo embarga. Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya beso."

CELESTINA. "Sempronio, ¿de aquéllas vivo yo? ¿los huesos, que yo roí, piensa este necio de tu amo darme a comer? Pues él le sueño, al freir lo

verá. Dile que cierre la boca y comience a abrir la bolsa: que de las obras dudo, cuanto más de las palabras. Xo que te estriego, asna coja. Más habías de madrugar".....

CALISTO. "¿Qué decía la madre? Paréceme que pensaba que le ofrecía palabras por excusar galardón."

SEMPRONIO. "Así lo sentí."

CALISTO. "Pues ven conmigo: trae las llaves, que yo sanaré su duda."

SEMPRONIO. "Bien harás y luego vamos. Que no se debe dejar crecer la hierba entre los panes ni la sospecha en los corazones de los amigos; sino alimpiarla luego con el escardillo de las buenas obras."

CALISTO. "Astuto hablas. Vamos y no tardemos."

Quedan ahora en escena Celestina y Pármeno y, cuando vuelve Calisto, las únicas palabras que intercambia con la vieja son las siguientes:

CALISTO. "Duda traigo, madre, según mis infortunios, de hallarte viva. Pero más es maravilla, según el deseo, de como llego vivo. Recibe la dádiva pobre de aquél que con ella la vida te ofrece,"

CELESTINA. "Como en el oro muy fino labrado por la mano del sutil artífice la obra sobrepuja a la materia, así se aventaja a tu magnífico dar la gracia y forma de tu dulce liberalidad. Y, sin duda, la presta dádiva su efecto ha doblado, por que la que tarda, el prometimiento muestra negar y arrepentirse del don prometido ".....

CALISTO. "Ve ahora, madre, y consuela tu casa, y después ven y consuela la mía, y luego."

CELESTINA. "Quede Dios contigo."

CALISTO. "Y él te me guarde."

2ª ¿No parece necesario que una primera visita ofreciese, ante todo, una entrevista entre Celestina y Calisto, en la que éste explicase sus males y sus penas? La realidad de esta plática está aludida clara

mente en dos ocasiones: primero por Sempronio, cuando se despide de su amo para ir en busca de Celestina:

SEMPRONIO. "Yo te la traeré hasta acá. Por eso, aparéjate, sele gracioso, sele franco. Estudia, mientras voy yo, de le decir tu pena, tan bien como ella te dará el remedio"

después, por el propio Calisto cuando, nada más despedirse la tercera, envía al criado en su seguimiento:

CALISTO. "...Haz de manera que, sólo en verte ella a tí, juzgue la pena que a mí queda y fuego que me atormenta, cuyo ardor me causó no poder mostrarle la tercera parte de esta mi secreta enfermedad, según tiene mi lengua y sentido ocupados y consumidos."

Vemos, por tanto, que Calisto no se queja de no haberla podido hablar, sino de no haber sido todo lo expresivo que hubiera deseado, sin embargo, en el desarrollo de la visita, tal como queda en la versión de la Comedia, no se manifiesta ni la "tercia", ni ninguna parte de esa pena, y no es sólo que esta entrevista no resulte asequible al lector, sino que como ha quedado patente por la transcripción, el "autor" no deja ningún resquicio para poder imaginar que tal plática haya podido tener lugar fuera de escena, porque Celestina permanece constantemente en ella, hablando con Pármeno, desde que el enamorado se ausenta con Sempronio, en busca de las cien monedas, hasta que vuelven ambos y, recibido el dinero, se despide.

3ª ¿Es que en una primera visita podría decir Celestina

-y Pármeneo creerlo- que

"aunque a un fin soy llamada, a otro soy venida y
magüera que contigo me haya hecho de nuevas, tú
eres la causa"?

Sólo existe una manera de conciliar todos estos
problemas, que hemos planteado en forma de interrogante; y
esta solución consiste en admitir que la visita que nos
presentan las versiones conocidas, tanto de la Comedia co
mo de la Tragicomedia, no haya sido la primera, sino la
segunda del planteamiento original. Las causas que habrían
motivado esta segunda visita serían, precisamente, las que
nos ofrece su desarrollo:

- Obtener la primera recompensa, transcurrido ya algún
tiempo desde que tuvo lugar el primer contacto entre
el enamorado y la tercera. En este primer contacto,
Celestina habría aconsejado y tranquilizado a Calis-
to, adoptando entre ambos algún plan para aliviar
las congojas de éste.
- Buscar una ocasión de hablar a solas con Pármeneo,
tras meditar la forma de atraerle a su bando, des-
pués de haberle reconocido en la anterior, sin dejar
lo traslucir, y constatado su fidelidad para con su
amo y la relativa consideración que este le tenía.

Como se puede comprobar, ambos objetivos resultan
perfectamente compatibles, habiendo planificado las cosas,
precisamente en la misma forma en que se desarrollan ante
nuestra vista. Ello exigiría, por supuesto, la conniven-
cia de Sempronio, cosa que resulta completamente lógica.
Esta connivencia se percibe perfectamente a través de los

diálogos:

CALISTO. "¿Qué decía la madre? Paréceme que pensaba que le ofrecía palabras para excusar galardón."

SEMPRONIO. "Así lo sentí."

CALISTO. "Pues ven conmigo: trae las llaves, que yo sanaré su duda."

SEMPRONIO. "Bien harás y luego vamos. Que no se debe dejar crecer la hierba entre los panes ni la sospecha en los corazones de los amigos; sino alimpiarla luego con el escardillo de las buenas obras."

CALISTO. "Astuto hablas. Vamos y no tardemos."

Según vemos, Sempronio apresura a Calisto a salir en busca de dinero, aprestándose a acompañarle, para dejar a Celestina a solas con Pármene. A la vuelta, muestra conocer perfectamente lo que tenía que haber ocurrido durante su ausencia, como queda reflejado en el siguiente diálogo:

SEMPRONIO. "¿Hablé contigo la madre?."

PÁRMENO. "Calla, que sí."

SEMPRONIO. "Pues, ¿cómo estamos?."

PÁRMENO. "Como quisieres; aunque estoy espantado."

SEMPRONIO. "Pues calla, que yo te haré espantar dos tanto."

En cambio, la primera visita, como nosotros deducimos (y Calisto corrobora con esa alusión a no haber podido mostrar "la tercia parte" de su pena) habría ofrecido esa "confesión" del enamorado con Celestina, lo que le habría proporcionado ocasión de reparar en el "rasguño de la cara" de la vieja que, como decimos, habría fingido no reconocer a Pármene.

Naturalmente, nada de esto ocurre en la forma de la obra que conocemos, y puede parecer una arbitrariedad realizar tal cúmulo de suposiciones; pero la verdad es que hay que afrontar las evidencias en su completa dimensión, cosa que no parece haberse realizado hasta ahora. Lo cierto es que las palabras de los personajes -lo repetimos una vez más- están a veces en completa discordancia con la trama de la obra, y no tenemos más remedio, si pretendemos ser sinceros, que admitir esta realidad.

7.2.2. El soliloquio de Celestina, mientras camina hacia casa de Melibea (auto IV)

Para poner esto de manifiesto una vez más, vamos a centrar la atención en las palabras que pronuncia Celestina, en soliloquio, cuando se encamina, por primera vez, a casa de Melibea. Hay que tener en cuenta que los soliloquios ofrecen, desde el punto de vista de su análisis, una ventaja indudable sobre los diálogos; en estos, siempre puede recelarse el engaño, la ocultación, el pensamiento de que el personaje puede estar diciendo lo que no siente; en los primeros, en cambio, tal suposición carece de fundamento, porque nadie se engaña conscientemente a sí mismo.

Pues bien, Celestina emprende ese camino, reflexionando muy cuerdamente sobre las ventajas o los inconvenientes de la acción que va a realizar; se muestra indeci

sa sobre qué camino tomar: seguir adelante o abandonar. Entre las consecuencias desfavorables de esta última actitud se encuentran los reproches que podría dirigirle Calisto, que ella reproduce en su imaginación, hay que pensar que con fundamento:

"...Calisto, ¿qué dirá? ¿qué hará? ¿qué pensará; sino que hay nuevo engaño en mis pisadas y que yo he descubierto la celada, por haber más provecho de esta otra parte, como sofística prevaricadora?"

¿Cómo se pueden aplicar estas palabras a la trama de La Celestina? Nos tememos que de ninguna manera. ¿Cuál es ese nuevo engaño? e, incluso, ¿cuál es el anterior? Hasta ahora lo único que sabemos es que, ante una cruda insinuación de Celestina, Calisto, por su propia voluntad, le hace entrega de cien monedas de oro, y se sobreentien- de -porque nada se dice al respecto- que ella va a emprender una acción -no sabemos cual- para aliviar sus penas. ¿Qué significa, por tanto, eso de "descubrir la celada por obtener más provecho de esta otra parte"? ¿A qué "celada" se refiere? Lo más que podría ocurrir es que, si Celestina abandonaba la empresa, Calisto se quejaría amargamente; incluso podría acusarla de un engaño (pese a que, en realidad, Celestina, por esa omisión increíble de la entrevista y por la imposibilidad incluso de suponerla, no le haya ofrecido nada), pero nunca de un nuevo engaño, ni de descubrir una celada.

Precisamente, estas dos expresiones: *Nuevo engaño* y *celada* nos hacen postular la necesidad de esa entrevista que echamos en falta entre Celestina y Calisto. En ella se habría tramado algún plan de acción para lograr el amor

de la muchacha, que entrañaría "alguna celada" o "algún engaño" para ella o para su familia. En tal caso, ese sería el "primer engaño", que nosotros no conocemos, pero que Calisto sí conocería en esa primera visita, con entre vista, que ha sido suprimida. Se explica así que, si la tercera descubría ese plan a Melíbea incurriría en un "nuevo engaño" que esta vez sería contra Calisto y "por obtener más provecho de esta otra parte".

7.2.3. Los motivos de la confianza de Celestina

Otras palabras de difícil aplicación a la trama de La Celestina que conocemos son los razonamientos, a través de los cuales la alcahueta justifica ante Sempronio su esperanza de que la empresa acometida por ambos tenga buen fin (*auto III*):

"Cosquillosicas son todas; mas, después que una vez consienten la silla en el envés del lomo, nunca querrían holgar [...] no te sabré decir lo mucho que obra en ellas aquel dulzor que les queda de los primeros besos de quien aman..."

Más adelante insiste:

"Digo que la mujer o ama mucho a aquél de quien es requerida o le tiene grande odio. Así que, si al querer despiden, no pueden tener las riendas al desamor."

Y es en estos razonamientos en los que fundamenta su optimismo:

"Y con esto que sé cierto, voy más consolada a casa de Melíbea que si en la mano la tuviese. Porque sé que, aunque al presente la ruegue, al fin me ha de rogar; aunque al principio me amenace, al cabo me ha de halagar."

Esta seguridad de Celestina, basada en las palabras anteriormente transcritas, carece de sentido en la trama de la Comedia. Melibea, que podamos saber, *no ha "consentido la silla en el envés del lomo"*, ni ha sentido nunca *"el dulzor de los primeros besos"* de Calisto, ni ama a éste; lo único que ha manifestado ha sido, ciertamente, el más completo y profundo *"desamor"*, pero, si las circunstancias anteriores no son ciertas, ¿cómo puede Celestina considerar esta argumentación como favorable?

Volvamos a recordar, sin embargo, la invocación a la piedad del *"plebérico corazón"*, el significado del ejemplo de Erasístrato, la comparación con Píramo y Tisbe, la cita de la *"gravedad de obediencia"*, como causa de necesitar una medianera, para comprobar que todo ello, aumentado a las palabras y pensamientos de Celestina, que acabamos de sacar a colación ahora, constituyen, por su cantidad y mutuo refuerzo, auténticas evidencias de una trama argumental distinta, que vamos a tratar de imaginar.

7.2.4. Hipótesis sobre la trama de la Comedia de final feliz

- En un momento determinado surge un idilio amoroso entre Calisto y Melibea, en el que ella "consiente la silla en el envés del lomo", y experimenta "el dulzor de los primeros besos de aquél a quien ama". O, simplemente, por lo menos, queda enamorada de él.

- Pleberio se opone terminantemente a los amores entre ellos y por eso Calisto, desesperado, exclama "¡Oh si viniéseis ahora Erasístrato médico! ¿Sentiríais mi mal? ¡Oh piedad de Seleuco! inspira en el plebérico corazón, porque, sin esperanza de salud, no envíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo y la desdichada Tisbe".
- Calisto, seguramente por consejo de Celestina o de Sempronio, trataría, bien de "consolarse" con otros amores, o bien de fingirlo, para encelar y atraer a Melibea. Este sería el "primer" engaño y la "celada" tendida a Melibea. Tal actitud de Calisto puede, además, considerarse "documentada", a través de unas palabras de Sempronio en el acto IX, que también resultan inaplicables a la trama que conocemos:

"Señora, en todo concedo con tu razón, que aquí está quien me causó andar hecho otro Calisto, perdido el sentido, cansado el cuerpo, la cabeza vana, los días mal durmiendo, las noches todas velando, dando alboradas, haciendo momos, saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero, esperando toros, corriendo caballos, tirando barra, echando lanza, cansando amigos, quebrando espadas, haciendo escalas, vistiendo armas y otros mil actos de enamorado, haciendo coplas, pintando motes, sacando invenciones."

Esta solución, conocida por Pármeno, todavía en su papel de criado fiel, originaría la viva repulsa de éste. Y si ahora volvemos a los párrafos transcritos en este mismo capítulo, para poner de manifiesto la segunda huella de *entretalladura*, deduciremos que esa invectiva contra las mujeres, puesta allí en boca de Sempronio y referida a Melibea, con todos los absurdos que ello supone,

ya resaltados entonces, alcanza toda propiedad en labios del todavía no corrompido Pármeno y haciendo alusión a un posible amor *facil*, sustitutorio de la auténtica Melíbea.

En este supuesto sí tendrían sentido esas alusiones a:

"sus tráfigos, sus cambios, su liviandad, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías [...] sus disimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitud, su inconstancia, su testimoniar, su negar, su revolver, su presunción, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su soberbia, su sujeción, su parlería, su golosina, su lujuria y suciedad, su miedo, su atrevimiento, sus hechicerías, sus embaimientos, sus escarnios, su deslenguamiento, sus desvergüenzas, su alcahuetería"... (acto I)

totalmente inaplacables a Melíbea, que acaban con el consejo dirigido a su amo de que se ponga "en medida de honra" y origina la cortante respuesta de éste que comentábamos en su momento.

¿No recuerda, además, esta larga invectiva ese himno tan sacado ya a colación en que se narran las características de Celestina? ¿No cabe pensar que en el original estuvieron puestos ambos en boca del mismo personaje?

7.2.4.1. "A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria, si quiere"

Pensando en esta solución podemos encontrar explicación a otros parlamentos y circunstancias que no la tienen, en modo alguno, aplicados a la trama que conocemos. Por ejemplo, veamos la forma en que Sempronio propone a su amo la intervención de Celestina:

SEMPRONIO. "Días ha grandes que conozco en fin de esta vecindad una vieja barbuda, que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. Entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria, si quiere".

Y esta invocación a su capacidad de promover y provocar a lujuria resulta bien absurda en su referencia a Melíbea y con el beneplácito de Calisto ¿a qué enamorado verdadero gustaría que se "provocase a lujuria" al objeto de sus amores, si éstos son sinceros y honestos?

Esta frase tendría una explicación más lógica en un sentido diametralmente opuesto: se trataría de provocar a lujuria al propio Calisto, para con ello desviar su atención de Melíbea ¿no tiene esto mas visos de realidad pensando, sobre todo, en un amante rechazado y abatido?

Porque, además, el diálogo que acaba en esta propuesta de ir a buscar a Celestina parece llevar ese rumbo, aunque luego se tuerza: veamos su comienzo:

CALISTO. ¡Sempronio!

SEMPRONIO. ¡Señor!

CALISTO. No me dejes.

SEMPRONIO. ¡De otro temple está esa gaital.

CALISTO. ¿Qué te parece de mí mal?

SEMPRONIO. Que amas a Melíbea.

CALISTO. ¿Y no otra cosa?

SEMPRONIO. Harto mal es tener la voluntad en un sólo lugar cautiva.

CALISTO. Poco sabes de firmeza.

SEMPRONIO. La perseverancia en el mal no es constancia, mas dureza o pertinacia la llaman en mi tierra. Vosotros, los filósofos de Cupido llamadla

como quisieredes.

CALISTO. Torpe cosa es mentir el que enseña a otro, pues tu te precias de loar a tu amiga Elí-cia.

SEMPRONIO. Haz tu lo que bien digo y no lo que mal hago.....

Por otra parte, a este amor de burdel a que habrían conducido a Calisto entre Celestina y Sempronio, si se le podrían aplicar estas frases de Areúsa en el *auto* IX que, referidas a Melibea, no pueden resultar más desconcertantes

"Pues no la has visto tú como yo, hermana mía. Dios me lo demande, si en ayunas la topares, si aquel día pudieres comer de asco. Todo el año se está encerrada con mudas de mil suciedades. Por una vez que haya de salir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, e con otras cosas que por reverencia de la mesa dejo de decir. Las riquezas las hacen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que así goce de mí, unas tetas tiene para ser doncella como si tres veces hubiese parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se lo he visto; pero, juzgando por lo otro, creo que le tiene tan flojo, como vieja de cincuenta años. No sé que se ha visto Calisto, porqué deja de amar otras que más ligeramente podría haber y con quien él más holgase".....

Finalmente, como en esa entrevista entre la alcahueta y el amante, que tanto echamos de menos en el *auto* I, Celestina habría propuesto este tipo de solución para "apacar sus fuegos", sería seguramente suprimida por resultar inaplicable, por completo, a la nueva trama.

- Naturalmente, tal remedio no tiene otro fruto, en principio, que empeorar las cosas en lo que respecta a Melibea que, creyéndose burlada, "despide el querer" de su pecho, dando lugar al "desamor". Calisto ve así aumentadas sus desgracias: ya no son sólo la

"gravedad de obediencia" y el "señorío de estado", las circunstancias que se oponen a su amor, sino que ahora se ha unido a ellas la "esquividad de género", lo cual le resulta más doloroso aún. Quizás ha comenzado a sentir, incluso, la ruina de su casa. Por eso acuerda rectificar e ir más directamente a Melíbea, no ya como amante arrogante, sino como humilde doliente. Por eso cuenta Celestina, como circunstancias favorables para su empresa, "el dulzor de los primeros besos" y, en resumen, el pasado amor entre Calisto y Melíbea.

7.2.4.2. "Tres días" antes

Si continuamos trabajando con todos estos *indicios verbales* para tratar de reconstruir lo más posible la trama anterior de la obra, podremos llegar también a la conclusión de que entre la primera visita, es decir, la suprimida, y la segunda, que sería la conservada en la Comedia, debieron transcurrir esos "*tres días*" tan insistentemente aludidos en el *primer auto*:

ELICIA. "tres días ha que no me ves, nunca Dios te vea, nunca Dios te visite ni consuele ¡Guay de la triste que en tí tiene su esperanza y el fin de todo su bien!" [a Sempronio]...

CELESTINA. "En pesquisa y seguimiento tuyo [de Pármeno], yo he gastado asaz tiempo y cuantías, hasta ahora que ha placido a aquél, que todos los cuidados tiene y remedia las justas peticiones y las piadosas obras endereza, que te hallase aquí, donde solos ha tres días que se que moras."

Y serían también, precisamente, esos "tres días" los que ha ido utilizando Celestina para madurar su plan con respecto a Pármeno y asimismo los que ha necesitado para predisponer en su favor a Areúsa; por eso, en la segunda conversación que mantiene con el criado (que todavía no ha abandonado por completo la fidelidad a su amo) puede decirle (*auto VII*):

"Si te lo prometí ["haber a Areúsa"] no lo he olvidado, ni creas que he perdido con los años la memoria, que más de tres jaques ha recibido de mí sobre ello en tu ausencia; ya creo que estará bien madura. Vamos de camino para casa, que no podrá escapar de mate."

7.2.5. Consecuencias de la supresión de la primera visita: Cuestiones polémicas

Finalmente y, haciendo una argumentación paralela a la utilizada anteriormente en este mismo capítulo, será necesario advertir que en todas las consideraciones anteriores resultan, de nuevo, implicadas varias de las cuestiones más controvertidas de La Celestina:

- 1^a La del tiempo, ya que si se ha "escamoteado" una primera visita, que hubo de tener lugar "tres días antes" de la que realmente se nos muestra, todas esas referencias a acciones desarrolladas poco tiempo antes, como "el otro día", "hace tres días", etc., quedan plenamente justificadas. Además, si se admite la existencia de unas relaciones más antiguas entre los enamorados, quedan también motivadas esas otras alu-

siones a períodos mucho más dilatados de tiempo:

MELIBEA (auto X). "Muchos y muchos días son pasados que ese noble caballero me habló en amor."

CALISTO (auto XII). "¡Oh, cuántos días antes de ahora pasados me fue venido este pensamiento a mi corazón y por imposible le rechazaba de mi memoria"

ya que, como vemos, son, precisamente, Calisto y Melíbea quienes proporcionan estas referencias, aplicadas a su mutuo conocimiento.

- 2^a La unidad o diversidad de autor, ya que esa visita que nos falta, al ser la primera, tendría que figurar, necesariamente, al comienzo de la obra y, al comprobar que ha sido suprimida, nos encontramos con una nueva muestra de "manipulación" del *primer auto*, que debe superponerse a la que, posiblemente, efectuaría por su cuenta el "autor intermedio".
- 3^a La condición real o fingida de las artes de hechicería de Celestina. En el esquema de argumento que hemos planteado para la *comedia intermedia*, así como para la materialización de los "engaños que están en cerrados en sirvientes y alcahuetas", como tantas veces se insiste en las piezas preliminares, el *carácter mágico* de Celestina resulta completamente inorgánico. Sin embargo, la nueva trama argumental requería hacer el máximo hincapié en dicha característica, para justificar la rápida caída de Melíbea. No obstante, la falsedad de esta característica está documentada, por lo menos en tres ocasiones, en las palabras de los personajes:

PÁRMENO (*auto I*). "...pintaba figuras, decía palabras en tierra. ¿Quién te podría decir lo que esta vieja hacía? Y todo era burla y mentira."

CELESTINA (*auto III*). "...pocas vírgenes, a Dios gracias, has visto tú en esta ciudad, que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado [...] ¿Qué pensabas? ¿Hábame de mantener del viento? ¿Here-dé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conóceme otra hacienda más de este oficio?"

Evidentemente, esta exposición de las necesidades completamente comunes de Celestina no encajan con esas capacidades mágicas, como tampoco es síntoma de ello el miedo que experimenta, camino de casa de Melíbea, pese al conjuro que ha hecho pocos momentos antes, y sin testigos, lo que excluye que haya sido planteado como una pantomima, para embaucar a alguien:

"...podría ser que, si me sintiesen en estos pasos de parte de Melíbea, que no pagase con pena que menor fuese que la vida, o muy amenguada quedase, cuando matar no me quisiesen, manteándome o azotándome cruelmente. Pues, ¡amargas cien monedas serían éstas! ¡Ay, cuitada de mí, ¡en qué lazo me he metido! que por me mostrar solícita pongo mí persona al tablero!"...

7.2.6. Evidencia de una interpolación: El conjuro de Celestina

Por cierto que, para materializar el carácter positivo de estos atributos mágicos, vamos a exponer una anomalía que refleja, bien a las claras, el carácter de interpolado, del citado conjuro.

Cuando en el *auto III*, a la vuelta de su visita a Calisto, Celestina va hablando con Sempronio, expresa de

esta forma su opinión sobre el posible desarrollo de los acontecimientos:

"No hay cirujano que a la primera cura juzgue la herida. Lo que al presente veo te diré: Melibea es hermosa, Calisto loco y franco. Ni a él penará gastar, ni a mí andar [...]. Su desatino y ardor basta para perder a sí y ganar a nosotros; esto he sentido, esto he calado, esto se de él y de ella; esto es lo que nos ha de aprovechar, a casa voy de Pleberio, quédate, adiós."

Sin embargo, pese a esta despedida, que descarta completamente la intención de la alcahueta de pasar por su casa antes de acudir a la de Pleberio, Celestina continúa la perorata hasta que ambos llegan a ella, donde encuentran a Elícia. Sempronio se queda con la muchacha, mientras la tercera hace su conjuro y parte hacia casa de Melibea, con lo que da comienzo el *auto IV*. El *Argumento del V* nos presenta la situación, en consonancia con este desarrollo:

"Despedida Celestina de Melibea, va por la calle hablando consigo misma entre dientes. Llegada a su casa, habló a Sempronio que la aguardaba. Ambos van hablando, hasta llegar a casa de Calisto"...

Decimos que este *Argumento* está en consonancia con el desarrollo de los acontecimientos, porque, si Celestina ha dejado a Sempronio en su casa, junto con Elícia, lo lógico es que el reencuentro se produzca en ese mismo lugar, de no mediar una cita en otro. Sin embargo, las palabras de los personajes, al verificarse ese reencuentro, nos muestran que eso no es así:

SEMPRONIO. "O yo no veo bien, o aquella es Celestina. ¡Válgala el diablo, el haldear que trae; hablando viene entre dientes!."

CELESTINA. "¿De qué te santiguas, Sempronio? Creo que en verme."

SEMPRONIO. "Yo te lo diré [...] ¿Quién jamás te vido por la calle, abajando la cabeza, puestos los ojos en el suelo y no mirar a ninguno como ahora? ¿Quién te vio hablar entre dientes por las calles y venir aguijando, como quien va a ganar beneficio? [...] pero, esto dejado, dime, por Dios, con qué vienes; dime si tenemos hijo o hija, porque desde que dio la una te espero aquí, y no he sentido mejor señal que tu tardanza."

CELESTINA.

SEMPRONIO. "Por amor mío, madre, no pases de aquí sin me lo contar."

CELESTINA. "Sempronio, amigo, ni yo me podría parar, ni el lugar es aparejado. Vente conmigo. Delante Calisto, oírás maravillas."

Es decir, las palabras de los personajes nos dicen a las claras que Sempronio ha estado esperando a Celestina en la calle, y lógico es pensar que, si quería asegurar el reencuentro, lo hiciera en el mismo lugar en que Celestina le había dicho: "A casa voy de Pleberio, quédate, adiós", o en alguno próximo a él, que estuviese en el camino natural que condujera desde la casa de Calisto a la de Melibeia.

Resulta, por tanto, que la llegada a la morada de la tercera y la escena del conjuro son meros añadidos y es que, como hemos dicho varias veces, el nuevo argumento precisaba dar el máximo realce a estas artes mágicas.

También a esta misma argumentación podemos llegar por otro camino, que se basa en distintos fragmentos de los mismos diálogos. Poco después del "quédate, adiós" de Celestina (no hay porqué pensar en el efecto fulminante de tal despedida, de tal modo que no quepa admitir unas cuantas réplicas y contrarréplicas más), Sempronio le había mostrado sus temores de que pudiera sobrevenir algún serio

contratiempo, a causa de la acción que iba a emprender la vieja:

SEMPRONIO. "Madre, mira bien lo que haces, que cuando el principio se yerra, no puede seguirse buen fin. Piensa en su padre, que es noble y es forzado; su madre, celosa y brava; tú, la misma sospecha. Melíbea es única a ellos; faltándoles ella, fáltales todo el bien. En pensarlo tiemblo; no vayas por lana y vengas sin pluma."

CELESTINA. "¿Sin pluma, hijo?."

SEMPRONIO. "O emplumada, madre, que es peor."

CELESTINA. "¡Alahé! ¡en mal hora he a tí yo por compañero! aún si quisieses avisar a Celestina en su oficio. Pues cuando tú naciste, ya comía yo pan con corteza. Para adalid eres bueno, cargado de agujeros y recelo."

SEMPRONIO. "No te maravilles, madre, de mi temor, pues es común condición humana que lo que mucho se desea, jamás se piensa ver concluido; mayormen te que en este caso temo tu pena y la mía; deseo provecho, querría que este negocio hubiese buen fin, no porque saliese mi amo de pena, mas por sa lir yo de lacería; y así miro más inconvenientes con mi poca experiencia, que no tú, como maestra."

Es en este punto de la conversación, cuando se entremezcla la voz de Elicia, advirtiéndole la venida de Sempronio, con lo que se materializa la llegada de ambos interlocutores a la casa de la vieja, que, momentos después, pronunciará su conjuro. El carácter postizo de este paso por el cubil de la alcahueta se evidencia también en el hecho de que esta conversación que acabamos de transcribir estaría enlazada, directa y lógicamente, con el soliloquio que, recordando tales palabras, emprende Celestina cuando, a solas, continúa camino de la casa de Pleberio:

"Ahora que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido de este mi camino, porque aquellas cosas que bien no son pensadas, aunque algunas veces hayan buen fin, comúnmente crean desvariados efectos, así que la mucha especulación nun

ca carece de buen fruto. Que aunque yo he disimulado con él, podría ser que si me sintieran en estos pasos"...

Sin embargo, este soliloquio pierde esa lógica coherencia si, entre los temores de Sempronio y los de Celestina se interpone la escena del conjuro de la que, evidentemente, la vieja sale fortificada y asegurada en sí misma, según se percibe en este final:

"Y otra y otra vez te conjuro, y así, confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto."

Y quizá, para remachar, no resulte ocioso traer a colación la opinión de Menéndez Pelayo (4), con respecto a esta escena del conjuro:

El conjuro archilatinizado de Celestina (en el acto III), más propio de la maga Ericto de Tesalia, que de una bruja castellana del siglo XV, y bien diverso de los verdaderos conjuros que los procesos inquisitoriales nos revelan, estaba ya en la primera versión, y sólo se le añadieron en la segunda [unas] pocas líneas [...] que no alteran su carácter, aunque le refuercen con nuevas pedanterías [...] No es éste el lenguaje habitual de Celestina...

7.3. CONFIRMACIÓN DE LAS REFLEXIONES DE ESTE CAPÍTULO EN EL PRÓLOGO DE LA TRAGICOMEDIA

Creemos, por tanto, que podemos considerar cumplido lo que nos proponíamos al iniciar el presente capítulo, porque hemos puesto sobre el tapete innumerables cuestiones de transcendencia a las que, o se admite nuestra tesis, o habrá que buscarles alguna explicación, ya que aquí no hemos tratado de las piezas preliminares, sino

del propio texto de la obra. Seguramente, a tratar de justificar todo esto, ante las abundantes y exactas críticas que recibiría la obra (en cuanto a estos detalles, por su puesto, no en cuanto su incommensurable valor general) responde esta frase del Prólogo incluido en las ediciones de la Tragicomedia:

"Y pues es antigua querella y visitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha sido instrumento de lid o contienda a sus lectores, para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella, a sabor de su voluntad. Unos decían que era prolija, otros breve, otros agradable, otros oscura [...] Unos le roen los huesos que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades. haciéndola cuenta de camino; otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso y utilidad suya. Pero aquéllos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, rien lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para transponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos."

Es decir, que el autor de esta pieza que, como veremos, no puede ser otro que el refundidor, Fernando de Rojas, acaba por reconocer que los diálogos están muy por encima de la trama, aunque esto lo exprese en palabras no tan claras.

Y para rematar este capítulo, dedicado a la confirmación de las deducciones de los anteriores, a través del propio texto de la obra, vamos a proponer un último ejemplo, para resaltar las deficiencias de "*esos huesos que no tienen virtud, que es la historia toda junta*", es decir, de la línea argumental de la Comedia de Calisto y Melibea, tal como ha llegado hasta nosotros.

7.4. INCONGRUENCIA DE LA TRAMA EN LOS AUTOS II-V

Para poner esto de manifiesto, vamos a establecer un paralelo entre las actividades desarrolladas en estos autos por dos grupos distintos de personajes, tratando de comprobar su compatibilidad. Estos dos grupos son, por una parte Calisto y Pármeneo y, por la otra, Celestina y Sempronio.

A mediados del auto II, Calisto, después de haber intercambiado unas palabras con ambos criados, siendo Sempronio su principal interlocutor, despacha a éste en seguimiento de Celestina. Es de presumir, por tanto, que la medianera haya tomado alguna delantera al criado, pero no mucha, porque éste la reprocha por haber ido muy despacio. Mientras Sempronio alcanza a Celestina, Calisto queda hablando con Pármeneo.

Como ya vimos, Sempronio y Celestina continúan andando y hablando, hasta llegar a casa de ésta, donde ella hace su conjuro y se encamina, a continuación, a la mansión de Melíbea. Esto es lo que podemos leer en el texto del auto III y en los Argumentos de los III y V. Pero ya hicimos ver que despedida y reencuentro tienen lugar en la calle, y no en la casa de la tercera, siendo, por tanto, postiza la escena del conjuro. Nada más concluir su conversación con Melíbea, Celestina se reencuentra con Sempronio y, a toda prisa, ambos se encaminan a casa de Calisto, donde volvemos a encontrar a éste con Pármeneo. Esta prisa de Sempronio y Celestina, sobre todo de esta

última, está muy expresivamente puesta de manifiesto en el *auto V*:

CELESTINA. "¡Oh malditas haldas, prolijas y largas! ¡Cómo me estorbáis de llegar a donde han de reposar mis nuevas!"

SEMPRONIO. "O yo no veo bien, o aquélla es Celestina. ¡Válgala el diablo, haldear que trae! Parlando viene entre dientes [...] ¿Quién te vio hablar entre dientes por las calles y venir aguijando como quien va a ganar beneficio?"...
.....

CELESTINA. "Sempronio, amigo, ni yo podría parar, ni el lugar es aparejado [...] ¿Qué dices, Sempronio? ¿Viénesme royendo las haldas? ¿Por qué no aguijas? Andemos presto, que estará loco tu amo con mi mucha tardanza."

Ahora bien, ¿qué ha hecho, entre tanto, el otro grupo de personajes? Ha continuado hablando, mientras Sempronio alcanzaba a Celestina, pero el amo ha terminado enojándose y ha pedido un caballo, precisamente con estas palabras:

"¡Calla, calla, perdido! Estoy yo penando y tú fi losofando. No te espero más. Saquen un caballo, límpíenle mucho, aprieten bien la cincha, porque si pasare por casa de mi señora y mi Dios..."

Es decir, precisamente ¡va a pasar por casa de Me libea, donde se encuentra Celestina! y cerca de donde es tá Sempronio "*esperándola desde la una*". Luego resulta que este debe ser un viaje relámpago, porque a la vuelta de la tercera y de Sempronio, ya le tenemos, como hemos dicho, tranquilamente en casa, en compañía de Pármeno.

Y entremezclado en todo este conjunto de acciones es donde nos encontramos toda esa serie de *entretalladuras* que hemos puesto de manifiesto, a lo largo de este ca pítulo:

- La charla con Pármene es la que ha sido refundida con otra de Sempronio del *primer auto*, pues es momentos antes de pedir el caballo, cuando ha exclamado airado:

"¡Palos querrá este bellaco! Di, mal criado, ¿Por qué dices mal de lo que yo adoro? Y tú, ¿qué sabes de honra?"

- En el diálogo de camino, una vez que Sempronio, enviado por Calisto, ha alcanzado a Celestina, es donde hemos podido comprobar la despedida en la calle -donde posteriormente se verificará el reencuentro-, con la consecuencia lógica del carácter postizo del conjuro. Hemos podido notar, asimismo, el falseamiento del Argumento del *auto V*, que pretende hacer ver que Celestina vuelve a su casa, después de hablar con Melíbea, cuando el diálogo nos muestra que, por el contrario, Celestina va con mucha prisa y directamente desde la casa de Melíbea a la de Calisto, recontrando a Sempronio en la calle. (¿Se deberá ese falseamiento del argumento a que quien lo compuso se dio cuenta que era necesario dar tiempo para que Calisto volviera de su paseo a caballo?).
- En la conversación entre Melíbea y Celestina tiene lugar la primera de las muestras de *entretalladura* que hemos presentado en este capítulo.
- Es al final del *auto V*, cuando, inexplicablemente, encontramos de nuevo reunidos a Calisto y a Pármene y cuando éste ve venir a Celestina y a Sempronio, "*haciendo paradillas de rato en rato*", contradiciendo

con ello la tremenda prisa que denotan los fragmen
tos de conversación entre estos dos, que hemos reprodu
cido pocas líneas arriba.

Como vemos, todo este contexto está repleto de
huellas de refundición, y esa salida a caballo de Calisto
resulta difícilmente encajable en este momento, no sólo
por las razones ya aducidas, sino porque, precisamente
mientras él se dispone a lucir sus habilidades de jinete
en las proximidades de la vivienda de su "señora y su
Dios", Celestina está diciendo a esa misma señora que
"tiénele derribado una sola muela, que jamás deja de que-
jar".

7.5. CONCLUSIONES

La principal de todas ellas, objeto fundamental
de este capítulo, es la comprobación de que las deduccio-
nes realizadas a partir de las piezas preliminares tienen
plena confirmación a través del estudio del texto realizad
do sin condicionamientos mentales.

Hemos comprobado también que muchas de las anoma-
lías puestas de manifiesto en el transcurso de este exa-
men: carácter postizo de la escena del conjuro, facilidad
de penetración en la "huerta" en la primera escena, falta
de motivación de la intervención de la tercera, inserción
del *himno* de Pármeno en una situación inapropiada; trata-
miento del tiempo, etc., han sido ya puestas sobre el ta-

pete por ilustres investigadores, cuyo testimonio, en general, hemos recogido.

En casi todos los casos, dichos investigadores se han limitado a plantear los problemas, sin encontrarles soluciones adecuadas, únicamente por el severo condicionamiento mental a que les sometía la aceptación de la autoría de Rojas. Evidentemente, bajo este condicionamiento, resulta increíble asumir que las incongruencias detectadas puedan deberse al mismo autor de los diálogos de la obra. Por eso, sin duda y no por no haberse reparado en ellas, se dejaron de plantear las restantes cuestiones que nosotros no hemos tenido inconveniente en poner de manifiesto, al contar con una solución apropiada para ellas.

Asimismo ha quedado señalado que todas las grandes incógnitas de La Celestina están relacionadas con (y envueltas en) estas "entretalladuras" e inconsecuencias que hemos detectado y parece fácil intuir ya que la aplicación de nuestra tesis las va a resolver todas, una por una, salvo dos fundamentales: identidad de los dos autores anteriores a Rojas (aunque para el de la *comedia de final feliz* podamos aportar algunas pistas) y el deslinde exacto de las aportaciones de cada uno de ellos, si bien que también estemos en disposición de brindar una teoría original al respecto, basada en la resolución de una contradicción en los versos del "fin bajo" que ni siquiera hemos planteado todavía, pero que seguramente no habrá pasado desapercibida como posible argumento en contra de nuestras deducciones: la que existe entre la expresión

"obra tan alta" y la autocensura de haber "encima de rosas sembrado mil abrojos", como confiesa el autor de dichos versos, equivalente a las resaltadas en la carta entre las cláusulas "obra discreta" y "el fin bajo que lo pongo", que fueron el desencadenante de nuestros razonamientos.

Pero antes, en el próximo capítulo, vamos a ocuparnos de otras dos interesantísimas cuestiones, asimismo muy controvertidas.

NOTAS

- (1) Esta cuestión del tiempo está tratada extensamente en el Capítulo 10.
- (2) Artículo escrito con ocasión de la publicación de La Celestina de Vigo, por Menéndez Pelayo y Krapf. En Obras completas de D. Juan Valera, tomo II, Aguilar, 2ª edición, Madrid, 1949, pág. 1.034. El párrafo aludido es también reproducido por Menéndez Pelayo, op. cit., pág. 378.
- (3) Op. cit., págs. 265-280. Para "dichos", págs. 266-269.
- (4) Op. cit., pág. 264.

CAPÍTULO 8

NUEVAS "CONFESIONES" DE LAS PIEZAS PRELIMINARES

- 8.1. El Bachiller Fernando de Rojas, autor del prólogo de la Tragicomedia
- 8.2. Las "confesiones" del Prólogo
- 8.3. El tema de los "argumentos". Estado de la cuestión. Planteamiento general
- 8.4. Contradicciones detectadas en la cuestión de los "argumentos"
- 8.5. Solución de la contradicción
- 8.6. La "confesión" del título y el "incipit"
- 8.7. Explicación para la cuestión de los "argumentos"
- 8.8. Juicio sobre las afirmaciones de Foulché-Delbosc, referentes al tema de los argumentos
- 8.9. La aparente contradicción del "fin bajo"
- 8.10. Implicaciones de la solución encontrada
- 8.11. Conclusiones de las deducciones anteriores
- 8.12. Indicio de confirmación de la anterior hipótesis, a partir del propio título de la obra
- 8.13. Consideraciones en torno al posible punto de separación entre las "razones del antiguo autor" y las del continuador
 - 8.13.1. El concepto de escena
 - 8.13.2. Aplicación de las anteriores precisiones a la Comedia de Calisto y Melíbea
- 8.14. La obra del "antiguo autor"
- 8.15. Conclusiones



Comedia de Calisto 7 Melibea: la qual contiene demas de su agrada-
ble 7 dulce estilo muchas sentenci-
as filosofales: 7 auisos muy neces-
sarios para mancebos: mostrando
les los engaños que estan encerra-
dos en siruientes y alcabuetas.

Siguiese la comedia de calisto 7 Me-
libea: cõpuesta en reprehension de los locos enamorados
q̃ vécidos en su desordenado apetito a sus amigas llama-
7 dicen ser su dios. Asi mismo fecha en auiso de los enga-
ños de las alcabuetas 7 malos y lisonjeros siruientes.

8. NUEVAS "CONFESIONES" DE LAS PIEZAS PRELIMINARES

8.1. EL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS, AUTOR DEL PRÓLOGO DE LA TRAGICOMEDIA

Antes de entrar a fondo en las cuestiones que justifican el título dado a este capítulo, vamos a demostrar algo que en el anterior hemos dado por sentado, sin exponer las razones para ello: que el autor del Prólogo es el Bachiller Fernando de Rojas. El fundamento de tal afirmación no puede ser más sencillo y evidente:

En las impresiones anteriores, o sea en las de la Comedia, (Toledo, 1500, y Sevilla, 1501) habían aparecido ya los versos acrósticos completos con la afirmación de que *"El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea y fue nascido en la Puebla de Montalbán"*. Pues bien, ahora el autor del Prólogo nos dice:

"acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan extraña labor y tan ajena de mi facultad"

y, como en las ediciones de la Tragicomedia sigue apareciendo el mismo acróstico, ello equivale, por tanto, a estampar una rúbrica, con nombre y apellidos, al pie de dicha pieza. Por otra parte, queda claro que en ningún momento de nuestra argumentación hemos puesto en duda (ni, además, es posible hacerlo) que Fernando de Rojas sea el "autor" de la Comedia de Calisto y Melibea, tal como ha llegado hasta nosotros. Lo que sí ocurre es que atribuímos al concepto de "autor" el valor que, a veces, alcanza

ba en aquellas fechas de amplias libertades para "piraterías literarias", como haremos constar en su momento; máxime si tales piraterías quedaban amparadas, como en el caso que nos ocupa, por el deseo auténtico del verdadero autor de conservar el anonimato, lo que haría posible tales prácticas, incluso en los momentos actuales tan respetuosos (a veces) con el "copyright". ¡Cuántos trabajos realizados por oscuros colaboradores habrán sido firmados, incluso expuestos oralmente en conferencias o charlas, por personajes de prestigio que, a lo sumo, habrán realizado algunas correcciones, aunque sólo sea para legitimar su concienzual.

8.2. LAS "CONFESIONES" DEL PRÓLOGO

Pero, como decíamos al principio, la razón del título de este capítulo no se basa en lo que llevamos dicho en él hasta ahora, sino que su esencia estriba en poner de manifiesto el extraño expediente a que acudió el Bachelier para realizar este prólogo, acción que nosotros, siguiendo su ejemplo, vamos a llevar a cabo sin poner, casi, una sola palabra de nuestra cosecha, porque nadie mejor que D. Marcelino Menéndez Pelayo para hacerlo (1):

Las obras latinas del primero [Petrarca] le eran tan familiares, que desde las primeras líneas del prólogo encuentra ocasión de citarlas, para probar que "todas las cosas son creadas a manera de contienda y batalla". "Hallé (dice) esta sentencia corroborada por aquel gran orador y poeta laureado, Francisco Petrarca, diciendo: Sine lite atque offensione nihil genuit natura parens: sin lid y ofensión ninguna cosa engendra la natura, madre de todo. Dice más adelante: Sic est enim, et sic

propemodum universa testantur: rapido stellae obviant firmamento; contraria invicem, elementa conflagunt, terrae tremunt; maria fluctuant; aer quatitur; crepant flammae; bellum immortale ventigerunt; tempora temporibus concertant; secum singula, nobiscum omnia, que quiere decir: "En verdad, así es, y así todas las cosas de esto dan testimonio; las estrellas se encuentran en el arrebatado firmamento del cielo; los adversos elementos unos con otros rompen pelea; tremen las tierras; ondean los mares; el aire se sacude; sueñan las llamas; los vientos entre sí traen perpetua guerra; los tiempos contienden y litigan entre sí, uno a uno y todos contra nosotros".

El pasaje que Rojas alega está en el prefacio del libro 2° *De Remediis utriusque fortunae*; pero lo que nadie ha advertido hasta ahora, que yo sepa, es que continúa traduciendo sin decirlo, de suerte que todo el segundo prólogo es un puro plagio... (pág. 339).

Anteriormente, en la página 282, había dicho:

Desde las primeras líneas del prólogo nos encontramos con el filósofo Heráclito y la exposición bastante clara de un principio capital de su sistema físico: "Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dice aquel gran sabio Heráclito en este modo: *Omnia secundum litem fiunt*".

Más adelante nos da noticias del pez *echeneis*, que parecen tomadas de Aristóteles, Plinio y Lucano, pero que realmente lo han sido del Comendador Hernán Núñez en su glosa a Juan de Mena: "Aristóteles y Plinio cuentan maravillas de un pequeño pece llamado Echeneis.

...Especialmente tiene una, que si llega a una nao o carraca, la detiene que no puede menear, aunque vaya muy recio por las aguas; de la cual hace Lucano mención diciendo: "Non puppim retinens, Euro tendente rudentes, In mediis Echeneis aquis... No falta allí el pece llamado *Echeneis*, que detiene las fustas cuando el viento Euro extiende las cuerdas en medio de la mar.

En nota a pie de página, Menéndez Pelayo aclara:

Comentando un verso de la copla 252 del *Laberinto*: "allí es mezclada gran parte de echino... había citado el Comendador los mismos textos de Plinio, Aristóteles y Lucano, traduciendo este último en los mismos literales términos que Rojas: "No falta allí el pez dicho Echeneis, que detiene las fustas en mitad del mar, cuando el viento Euro extiende las cuerdas". El plagio no puede ser más

completo, aunque nadie se había fijado en él antes del señor Foulché-Delbosc. La *Glosa* del Comendador se imprimió en 1499, el mismo año que la *Celestina*, pero sabido es que su prólogo no aparece hasta 1502 en las ediciones refundidas.

D. Florentino Castro Guisasola (2) hace una comparación metódica entre las distintas partes de esta pieza y las correspondientes frases latinas del texto de Petrarca del que son bastante fiel traducción; pero no parece necesario reproducir aquí dichos textos, porque ya tenemos bastante con el testimonio de Menéndez Pelayo, cuyo valor extraordinario deriva, no sólo del prestigio de su autoridad, sino de que además se confiese defensor de la autoría de Rojas, por lo que no cabe pensar que haya cargado en exceso las tintas.

Por su parte, Foulché-Delbosc, comentando otra parte del Prólogo, había dicho:

El Prólogo ("Todas las cosas ser creadas...") aparece aquí [en las ediciones de la *Tragicomedia*], por primera vez. Comparándole a la "carta a un amigo", tenemos la impresión de que estas dos piezas no han salido de la misma pluma. Se hará notar también que la misma reflexión se encuentra expresada por las mismas palabras, hacia el final de una y otra piezas. La carta dice "siendo jurista yo, aunque obra discreta es ajena de mi facultad, y quien lo supiere diría que no por recreación de mi principal estudio, del cual yo más me precio, como es la verdad, lo hiciese, antes distraído de los derechos en esta nueva labor me entremetiese". El Prólogo repite: "de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan extraña labor y tan ajena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación" (3).

Vemos, por tanto, la poca originalidad del Prólogo, tomado, todo él prácticamente, de Petrarca, de Hernán Núñez y de la propia *Carta del autor a un su amigo*, aun-

que, como ya veremos, pensamos que la parte final de ella está interpolada por el propio Rojas. En fin, como remate, creemos que merece también la pena recoger el juicio último que, sobre este Prólogo, hace Menéndez Pelayo:

¿Qué explicación puede tener un procedimiento tan extraño, mucho más si se recuerda que el *De Remediiis* andaba en manos de todas las personas letradas, y existía ya una traducción castellana anterior a la de Francisco de Madrid, tantas veces impresa desde 1510? ¿A quién podía engañar Rojas, apropiándose con tanta frescura la doctrina y las palabras ajenas, que además venían traídas por los cabellos al propósito de su libro? ¿Para qué necesitaba un escritor de su talla ajeno auxilio en la redacción de un sencillo prólogo? (4).

D. Marcelino, como vemos, no encontraba explicación conveniente a esta aparente paradoja; claro está que él creía firmemente que Rojas era el verdadero autor de la obra. Nosotros, después del considerable número de páginas dedicadas a demostrar la condición de simple refundidor del famosísimo bachiller, creemos que no debemos extendernos en demasiadas consideraciones. Este Prólogo y estos comentarios que le hace Menéndez Pelayo constituyen los más sólidos documentos que podemos aportar en apoyo de nuestra tesis; en él tenemos el testimonio fehaciente de lo que hizo con la *carta*, con los versos del "*fin bajo*" y con la propia obra, en la que, como hemos visto, muchas frases están también "traídas por los cabellos" al propósito de la trama. Por eso hemos tomado tan por extenso las citas relativas a este Prólogo. Si esas consideraciones las hubiéramos hecho nosotros mismos, con nuestras propias palabras, tendrían, evidentemente, mucho menos valor. Por todo ello, también creemos plenamente justificado el título dado a este epígrafe.

8.3. EL TEMA DE LOS "ARGUMENTOS". ESTADO DE LA CUESTIÓN.

PLANTEAMIENTO GENERAL

Antes de entrar en el estudio del título de la obra y de sus sucesivas variaciones, comenzaremos, igual que en el caso del Prólogo, con el planteamiento de una cuestión previa: la de la aparición de los argumentos particulares de los autos, mencionada en uno de los párrafos de la pieza anteriormente estudiada. A partir de este tema, Foulché-Delbosc llegaba a la conclusión de la existencia de una edición de la Comedia de Calisto y Melibea anterior a la de Burgos de 1499 (?). Las reflexiones del hispanista francés son las siguientes:

El título de la edición de Sevilla, 1501 (5), lleva [la inscripción] "con sus argumentos nuevamente añadidos" [nuevamente = recientemente, como confirmaría Menéndez Pelayo] (6). Esta mención implica la existencia de un estado desprovisto de argumentos. La edición del ejemplar Heber (7) tiene también argumentos: siendo esta edición anterior a la de Sevilla, 1501, es evidente que esta no hace más que reproducir los argumentos de aquella y no es menos evidente que la mención "con sus argumentos nuevamente añadidos", que figura en la edición de Sevilla, 1501, figuraba igualmente sobre el título de la edición del ejemplar Heber, sin lo cual, el editor de Sevilla, 1501, no habría indicado como una novedad lo que en realidad no lo era; se limitó a reproducir el título dado por un predecesor. La edición del ejemplar Heber, al tener en su título la mención "con sus argumentos nuevamente añadidos" fue hecha incontestablemente sobre una edición anterior sin argumentos; y este estado es el más antiguo, el de la edición "princeps"; no conocemos ningún ejemplar de él.

Poco después, D. Mario Schiff le refutaba en los siguientes términos, que serían acogidos por Menéndez Pelayo:

lo que ocurre en la *carta* con la mención a la cruz y a la división en "cenaz") de que efectivamente dicho Argumento general estuviese ya en el manuscrito enviado a la imprenta. Quiere esto decir que cualquier edición anteriormente impresa habría llevado, por lo menos, un argumento, y el expresar que todos eran añadidos resultaba excesivo. Lo lógico era, como con toda propiedad hace la edición de Valencia, 1514, haber puesto "con adición de los argumentos de cada un acto en principio".

Al avanzar un paso más en nuestro razonamiento, nos encontramos sumidos en un auténtico atolladero, porque, teniendo en cuenta lo que acabamos de decir en el párrafo anterior, se nos hacía muy cuesta arriba pensar que los impresores, por su propia iniciativa y sin causa justificada, hubieran, no sólo añadido esos argumentos (= "rúbricas o sumarios"), en contra de las tradiciones literarias, sino también, modificado el título en forma tan desproporcionada e inexacta. Sin embargo, así era obligado entenderlo, puesto que Rojas confesaba en el Prólogo que tales argumentos no los había añadido él.

8.5. SOLUCIÓN DE LA CONTRADICCIÓN

Resultaba, por tanto, preciso buscar la solución a este enigma, tratando de enfocar la cuestión desde otro punto de vista, y uno de los caminos que tanteamos, como tantas veces lo hemos hecho, fue el de buscar el signifi-

cado de las palabras clave en el Diccionario de Autoridades. Allí encontramos lo siguiente:

Añadir: Vale también hacer o decir algo más de lo que se ha hecho o dicho; y con especialidad se usa este verbo cuando se aumenta y dilata el discurso, el razonamiento y el tratado, diciendo algunas más cosas que, o conducen a lo que se trata, o no son legítimas, ciertas y propias del argumento.

Añadir: En términos de escuelas es poner adiciones a la materia tratada y definida por otro.

Argumento: La razón con que se impugna la sentencia u opinión de otro, dispuesta artificiosamente, según las leyes de la Dialéctica. Es voz de las escuelas, que se difunde a todas las ciencias y puramente latina.

Argumentar: Lo mismo que argüir. Es puramente latina y poco usada. Traela Nebrija en su vocabulario.

Argüir: Vale también acusar, convenciendo a alguno y haciéndole ver alguna cosa mala que ha ejecutado o defecto que tiene, y así se dice: le arguyó su conciencia, le arguyó con su delito.

Escuelas, en plural: Los sitios o parajes donde están los Estudios generales en que se enseñan las ciencias, disciplinas y facultades de Teología, Filosofía, Cánones, Leyes, Medicina, Lengua y otras artes liberales, como en las universidades de Salamanca, Alcalá, París, etc.

A la vista de todo esto comenzó a hacerse la luz para nosotros. El primer recuerdo que nos vino a la memoria fue el de dos frases que habíamos leído muchas veces:

. una de ellas en los acrósticos:

"Yo ví en Salamanca la obra presente"

. otra en la carta:

"Aunque obra discreta es ajena de mi facultad".

No vamos a entrar ahora en la polémica entablada a principios de siglo -de la que se hacen eco Foulché-Delbosc y Menéndez Pelayo- en torno a si las expresiones

utilizadas por el autor de la carta: "mi facultad", "mi principal estudio", etc., han de referirse a un estudiante o a una persona que haya terminado la carrera; lo único que nos interesa resaltar es que en todo caso han tenido que ser utilizadas por alguien que sea, o haya sido, universitario, es decir, que haya pasado por las "escuelas".

Ahora bien, según hemos visto por las acepciones transcritas, tanto las palabras "añadir", como "argumento", tenían un significado especial en las "escuelas"; y "argumentar" era una voz poco usada introducida por Nebrija, profesor de Salamanca; en tal caso, ¿resulta muy aventurado deducir que si un universitario utiliza la expresión "con sus argumentos nuevamente añadidos" habrá dado normalmente a estas palabras el significado propio de las "escuelas"? Así pues, pensando en que lo más lógico es que sea el autor -un universitario- quien haya redactado el título, esa cláusula relativa a los argumentos quiere decir exactamente:

Se ha aumentado y dilatado el tratado, diciendo cosas que conducen a su objeto (a lo que se trata); pero no son propias de los argumentos (anteriores); siendo esos argumentos las razones con las que se impugnan las acciones de los amantes; y esas adiciones han sido hechas para la presente edición (nuevamente).

O sea, poniendo las cosas un poco más claras: se han añadido nuevos "argumentos" (= "razones") para hacer ver a los amantes los perjuicios que puede acarrearles tal conducta.

8.6. LA "CONFESIÓN" DEL TÍTULO Y EL "INCIPIT"

Como vía de comprobación de lo anterior, vamos a reconsiderar ahora ese pequeño misterio que encierra la existencia de dos títulos en las ediciones de La Celestina, es decir, el título propiamente dicho y el *incipit*.

El primero de ellos dice:

"Comedia de Calisto y Melíbea, [...] la cual contiene, además de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosóficas y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas"

es decir, el "argumento" que, según este título, se utiliza para prevenir contra el amor es la puesta en evidencia de tales engaños.

El *incipit*, en cambio, se expresa así:

"Síguese la Comedia de Calisto y Melíbea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, venidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes"

o sea, por una parte, se mantiene el "argumento" utilizado anteriormente, el de los engaños de los sirvientes y alcahuetas, pero, además, se agrega -poniéndolo incluso en primer lugar- el de la reprehensión de los locos enamorados, por aplicar a sus amigas el nombre de Dios. Evidentemente, el segundo contiene más argumentos que el primero: sus argumentos han sido añadidos y, además, lo han sido nuevamente, porque este segundo título está detrás del anterior y de las piezas preliminares e inmediatamente ante puesto a la propia obra.

Por otra parte, si admitimos, como dijimos en el

ap.6.6.5., que la puesta en evidencia de los engaños resulta perfectamente compatible con la denominación de *comedia*, y que, en cambio, la posibilidad del castigo divino es lo que conduce, casi inexorablemente, a la *tragedia*, es taremos en condiciones de deducir que los argumentos nuevamente añadidos son los que introducen este ingrediente, porque Dios puede ofenderse si se le aplica su nombre a una amante. Queda así demostrado también que ese paso de la *comedia* a la *tragedia* se ha realizado nuevamente.

Igualmente debemos concluir que el primer título corresponde a la *Comedia de final feliz* mientras que el segundo fue redactado por Fernando de Rojas. Pero, como ambos no tienen el mismo contenido, él mismo añadió en el primero la expresión "con sus argumentos nuevamente añadidos". De la simple lectura del título no podemos deducir en qué consisten esas adiciones, pero su conocimiento puede intuirse comparándole con el *incipit*.

Y, como ocurre con la mayoría de las cuestiones que planteamos, esta diferencia de la primera parte del *incipit* con el título y con el contenido de las restantes piezas preliminares, ha sido ya advertida antes que nosotros, aunque no se la haya encontrado explicación conveniente. Así, la Sra. Lida de Malkiel hacía al respecto las siguientes reflexiones:

¿Cómo averiguar con seguridad si los dos títulos [el título propiamente dicho y el *incipit*] emanan de Rojas o de los impresores o si a Rojas pertenece uno sólo, y en ese caso cuál de los dos? Por ahora la materia es conjetura. Me inclino a creer que el primer título, que encarece la belleza de la obra, además de su contenido docente, tiene

más visos de ser de Rojas (o, cuando menos, es más fiel a lo que dicen Carta, coplas y Prólogo) que el segundo, que no menciona el valor artístico y particulariza las blasfemias de Calisto, a las que Rojas no se refiere en ninguna de sus declaraciones (9).

Como podemos comprobar, sus razonamientos resultan básicamente concurrentes con los nuestros, salvada, naturalmente la diferencia en lo que atañe a la cuestión de la autoría de Rojas, con respecto a la cual nuestras posturas son diametralmente opuestas.

8.7. EXPLICACIÓN PARA LA CUESTIÓN DE LOS "ARGUMENTOS"

A la luz de todo esto, vamos a reconsiderar el planteamiento inicial de este tema. Rojas no redactó los argumentos -así lo dice y hay que creerle-; pero sí introdujo en el título original de la *Comedia de final feliz* la cláusula sobre la que tanto nos hemos extendido, queriendo decir con ella algo completamente distinto de lo que muchos siglos después entendió Foulché-Delbosc e, incluso, de lo que pensaron sus propios impresores. Naturalmente, por la misma razón que es lógico que un universitario aplique a sus palabras el significado "propio de las escuelas", también lo es que un impresor les atribuya el que le es más familiar, y para ellos, la palabra "argumento" no podía referirse a otra cosa que a esos resúmenes del contenido subsiguiente que venían colocando delante de muchas de las obras que imprimían. Y "añadir", para una persona que no había pasado "por las escuelas", sería

simplemente agregar algo que no tenía la edición anterior. El manuscrito enviado para la impresión tenía un argumento, pero la expresión en plural hacía, para ellos, referencia a varios, y la deducción instantánea debió ser que el autor había olvidado lo anunciado en el título y, considerándolo una empresa a la altura de sus fuerzas y sin importancia para el propio texto, los añadieron por su cuenta. A ello debió alentarles, además, la falta de acotaciones de la primera escena que podrían convertirla en ininteligible para personas de no muy elevada cultura, y la necesidad de proporcionar algunas explicaciones necesarias a la trama de la obra, como la ya expuesta (apartado 7.2.6.) del reencuentro de Sempronio y Celestina en casa de esta, en el *auto V*, expresado así en el Argumento, mientras los diálogos indican con claridad (y con insistencia) que ese reencuentro tiene lugar en la calle. Asimismo, el Argumento del primer auto ofrece una visión distinta a la que se percibe en el desarrollo de éste, del momento en que Pármene pronuncia su "*himno*":

Queremos decir, por si no ha quedado suficientemente clara la explicación anterior, que, de acuerdo con nuestra tesis, se invierten los polos causa-efecto, con respecto a lo entendido por Foulché-Delbosc, lo que podemos expresar en los siguientes términos:

Para Foulché-Delbosc:

CAUSA: Se produce la novedad de la redacción de unos argumentos.

EFEECTO: Se recoge esa novedad en el título, insertándole la cláusula "con sus argumentos nuevamente añadidos".

Para nosotros:

CAUSA: Se introduce en el título la cláusula "con sus argumentos nuevamente añadidos" para indicar que se ha ampliado el tratado incluyendo nuevas razones disuasorias contra los amantes (materialización del paso de *Comedia de final feliz* a *Tragedia*).

EFEECTO: Los impresores redactan los Argumentos por interpretación de la cláusula, según sus propios usos de lenguaje.

Hemos encontrado así una causa que justifica esta intromisión de dichos impresores que, en nuestros tiempos de facilidad de comunicación y de respeto a la propiedad intelectual, resultaría inadmisibles e increíbles, pero que en aquellos tiempos no lo era, sin duda, tanto. Por otra parte, más increíble aún resulta esa adición de argumentos sin ni siquiera ese motivo, teniendo en cuenta que ello implicaba, además, la modificación del título.

Y, como ocurre siempre, aunque resultemos machacones (pero es que esa machaconería al referirse a hechos diversos, pero que tienen siempre un mismo sentido o intención, es la que proporciona mayor evidencia a nuestros razonamientos), debemos poner de relieve que, al verificarse el paso a la Tragicomedia, se hacen todos los arreglos necesarios para que la autoría de Rojas (en el sentido pleno de la palabra) sobre los *autos* II-XXI resulte incuestionable. Y queda claro que, a tales fines, resultaba mucho más conveniente la interpretación que dieron los impresores a la cláusula "con sus argumentos nuevamente añadidos" que la que realmente tuvo en su origen, que, como hemos visto, deja traslucir la existencia de la *Comedia*

de final feliz intermedia. Interesaba, pues, borrar esta huella.

Por eso en el Prólogo se alude a la actuación de los impresores, no citando la palabra "argumentos", que es la que realmente figura al principio de cada auto, sino matizándola muy claramente con el sentido de "rúbricas o sumarios" y desaparece del título la expresión "con sus argumentos nuevamente añadidos" que no carecería de sentido, puesto que, según una interpretación, se han añadido cinco y según la otra "se había agregado materia al tratado". Ahora, todas estas adiciones se recogen diciendo: "y nuevamente añadido el Tratado de Centurio":

"Tragicomedia de Calisto y Melibea, en la cual se contiene, demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosóficas y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas y nuevamente añadido el tratado de Centurio."

Y, por si fuera poco, la edición de Valencia 1514, muy significativa, ya que la adición de una octava más a los versos finales de Proaza hace presumir la intervención directa de éste en su preparación incluye en su título una modificación de la cláusula tantas veces citada, que la pone explícitamente de acuerdo con la interpretación que de ella hicieron los impresores:

"...nuevamente revista y enmendada, con adición de los argumentos de cada un auto en principio..."

Lo interesado de esta inserción se desprende de su absoluta falsedad, porque esos argumentos venían figurando ya en todas las ediciones de la Tragicomedia desde 1502 (?) en lo que se refiere a los de los autos 14-19 y

desde 1499 en los restantes. Lo que en realidad se preten
de con la introducción de dicha cláusula es dar a entender
que la expresión "con sus argumentos nuevamente añadi
dos" de las primeras ediciones equivale exactamente a "con
la adición de los argumentos de cada un acto en prínci-
pio", y esto se refuerza con la clara relación que se pro
cura establecer entre esta edición y las primitivas. Por
ello, así como las demás versiones de la Tragicomedia ha-
cen referencia en su colofón rimado al año de 1502 en que
se supone tuvo lugar la adición del Tratado de Centurio o
al verdadero de la edición de que se trate, en esta de
1514 esa referencia se establece respecto a 1500 que, se-
gún se afirma, es el año en que la obra "primeramente se
imprimió acabada" (10).

8.8. JUICIO SOBRE LAS AFIRMACIONES DE FOULCHÉ-DELBOSC, RE FERENTES AL TEMA DE LOS ARGUMENTOS

Y si, para rematar esta cuestión, volvemos ahora
a recordar los razonamientos esgrimidos por Foulché-Del-
bosc, para apoyar su tesis relativa a la existencia de
una edición impresa anterior a la de Burgos 1499 (?) y sin
argumentos, veremos que tienen una parte de acierto y otra
de error.

De acierto, en sus conclusiones referentes a la
edición de Sevilla. Evidentemente, si ésta incluye en el
título la cláusula "con sus argumentos nuevamente añadi-

dos", conteniendo los mismos *argumentos* (en el doble sentido que, a la vista de lo mostrado anteriormente, podía tener la palabra) que la edición de Burgos, es porque el modelo de donde copiaba tenía también esa cláusula, ya que esta edición de Sevilla no introducía ninguna novedad, ni en texto, ni en "rúbricas o sumarios" sobre las anteriores.

Lo que ya no es posible deducir (y esta es la parte de error, debida a *ruido semántico*) es que si la edición de Burgos llevaba también la cláusula "con sus argumentos nuevamente añadidos" ello signifique que hubiese una edición anterior sin dichos argumentos (=rúbricas o sumarios), sino, en todo caso una edición anterior con menos argumentos (=con menos texto, con menos "razones" de disuasión para los amantes), o sea, una edición de la *Comedia de final feliz*.

Pero esta edición tampoco resulta necesaria desde este punto de vista; bastaría con que el manuscrito de dicha *Comedia de final feliz* hubiera sido lo suficientemente difundido y conocido públicamente para hacer imposible presentar, incluso en su primera edición, la Comedia de Calisto y Melíbea, es decir, La Celestina que conocemos, como algo absolutamente nuevo, sino como algo renovado, ampliado, añadido y esto es lo que queda recogido exactamente en la cláusula "con sus argumentos nuevamente añadidos".

Finalmente, antes de dar por concluido el tema, tenemos que hacer frente a una notoria salvedad: la edi-

ción de Toledo, 1500, no introduce esta cláusula en el título; se hace preciso, por tanto, buscar una explicación para este hecho, explicación que, incluso "a priori", cabe pensar que esté íntimamente relacionada con la cuestión de la prelación de ediciones.

El hecho de que tal cláusula no aparezca en la edición de Toledo, 1500, se debe, probablemente, a que el impresor de ésta la consideró ociosa, y no sin razón, porque, si como tal impresor, interpretaba que esa expresión se refería a la adición de "rúbricas o sumarios delante de cada auto", la afirmación de ser "nuevamente añadidos" habría sido cierta para la edición anterior, no para la suya y, en todo caso, ¿es que esa cláusula, entendida en tal sentido, resultaba tan significativa como para resaltarla en el título?. Evidentemente no.

Queda, por tanto, claro que esta diferencia en el título entre las ediciones de Toledo y Sevilla obedece al distinto criterio de ambos editores sobre una cuestión de orden muy secundario: el segundo decidió atenerse al título al pie de la letra, el primero suprimió lo que ya había perdido vigencia y resultaba inexacto. También es posible que el editor de Sevilla entendiese el correcto significado de la cláusula y decidiese, por eso, mantenerla.

8.9. LA APARENTE CONTRADICCIÓN DEL "FIN BAJO"

En las conclusiones del capítulo anterior se deja ba sentir la necesidad de resolver una nueva contradicción detectada en las estrofas del "fin bajo", concretamente de la que puede deducirse de la lectura de estos versos:

"Este mi deseo cargado de antojos
compuso tal fin que el principio desata,
acordó de dorar con oro de lata
lo mas fino oro que vio con sus ojos
y encima de rosas sembrar mil abrojos.
Suplico pues suplan discretos mi falta,
teman groseros y en obra tan alta
o vean y callen, o no den enojos."

En ellos comprobamos que el autor reconoce haber cometido una falta que describe en los términos "dorar" el "oro fino" de la obra encontrada con el "oro de lata" de su propia producción y en sembrar abrojos entre sus ro sas, lo que significa tanto como confesar haber estragado una producción superior. Sin embargo, la arrogancia del final: "teman groseros y en obra tan alta / o vean y ca- llen o no den enojos" no deja lugar a dudas sobre la esti ma que a dicho autor merecía su aportación.

Estamos, por tanto, ante una contradicción seme- jante a la que hallábamos en la *carta* entre las expresio- nes "obra discreta" y "el fin bajo que lo pongo". Sin em- bargo, prestando la debida atención a la estrofa, veremos que aquí la contradicción es sólo aparente porque la "fal ta" confesada por el autor no se debe a defecto en la eje- cución, sino a un acto completamente voluntario: fue pre cisamente su deseo cargado de antojos el que acordó lo-

grar esos efectos ¿Cómo puede entenderse tal paradoja?.

La lectura detenida de estas cuatro estrofas del "fin bajo" nos hace llegar a la conclusión de que la clave se encuentra en la octava anterior:

"Como el paciente que píldora amarga
o huye o recela o no puede tragar,
métenla dentro de dulce manjar,
engañase el gusto, la salud se alarga;
de esta manera la pluma se embarga
imponiendo dichos lascivos rientes,
atrae los oídos de penadas gentes
de grado escarmientan y arrojan su carga."

Así pues, esos abrojos, ese dorado de lata, no consisten en una inferior calidad de la continuación, sino en insertar dichos lascivos y rientes a una obra que, según esta afirmación, no las tendría.

Queda así anulada esa aparente contradicción que, por consiguiente, no puede arrojar ninguna sombra sobre las deducciones de los anteriores capítulos; pero lo que sí puede, en cambio, es proyectar alguna luz para el posible deslinde entre la aportación de ese primer autor mencionado en la carta y en los acrósticos y la del de la *Comedia de final feliz* que la acabó.

8.10. IMPLICACIONES DE LA SOLUCIÓN ENCONTRADA

Pero habrá que convenir que esa luz alumbra conclusiones inesperadas y también contradictorias porque si la parte del primer autor carecía de "dichos lascivos y rientes" y estos se encuentran repartidos por toda la obra, presentando abundantes muestras de ellos el primer

auto, mal pueden compaginarse estas constataciones con la posibilidad de que lo situado por delante y por detrás de una marca determinada, en este caso una cruz en el margen, sea producto de distintas plumas.

Así pues, prescindiendo de los condicionamientos que puedan suponer las aclaraciones de las modificaciones de la Tragicomedia, siempre tan interesada en beneficio de Rojas, se hace preciso prestar nueva atención a la frase final de la carta que deslinda las aportaciones de ambos autores:

"Y porque conozcáis donde comienzan mis maldoladas razones y acaban las del antiguo autor, en la margin hallaréis una cruz y es el fin de la primera cena."

Y no tenemos más remedio que hacer referencia a nuestras conclusiones del apartado 6.6.2., cuando tratábamos de explicar el verdadero significado y alcance de los versos:

"Y así que esta obra, a mi flaco entender fue tanto breve, cuanto muy sutil"

porque, de nuevo, y a través de un camino completamente distinto que, precisamente por eso mismo, refuerza y evidencia la deducción obtenida entonces, llegamos al convencimiento de que no hay por qué identificar la expresión "razones del antiguo autor" con la copia literal y completa de sus palabras, sino con la utilización de su idea, de su "concepto", o de la línea argumental de su obra.

Así pues, este párrafo final de la carta quiere decir que el autor de esta pieza y de los versos del "fin bajo" ha seguido la trama argumental de su antecesor has-

ta el punto que señala la cruz en el margen y que a partir de ahí ha tenido que continuar por su cuenta, componiendo, según dice uno de los versos, "tal fin" que ese "principio desata".

Ahora bien, esta última conclusión, ¿supone necesariamente una nueva redacción total de la primera parte? ¿excluye la posibilidad de que, además de la idea, se hayan copiado párrafos completos?. El entusiasmo mostrado en la carta por los "agradables donaires", "la gran copia de sentencias entrejeras", el estilo y la inclusión de "avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras", cuestión que es mencionada como fin de la obra en todas las piezas preliminares, incluido el título, nos inclina hacia la suposición de que esa obra del "primer autor" se haya aprovechado en todo lo posible: ideas y palabras, aunque esto último sin ningún tipo de exclusividad ni exhaustividad, es decir, que ha podido suprimirse algún párrafo inconveniente y, sobre todo, se le han podido añadir peripecias y, de manera particular, las que incluyen "dichos lascivos y rientes".

8.11. CONCLUSIONES DE LAS DEDUCCIONES ANTERIORES

Asimismo, las reflexiones anteriores nos llevan a estimar que entre la *Comedia de final feliz* y, en consecuencia, *La Celestina* que conocemos y la obra del "primer autor" podría no haber identidad, ni en cuanto al género

literario, ni en cuanto al título, al menos en lo que se refiere a la inserción en este del rótulo "Comedia de". En efecto, este título y el encasillamiento de nuestra obra en el género de *la comedia humanística* presentan ya considerables dificultades, si tenemos en cuenta las citas que a continuación incluimos, debidas a autoridades de considerable prestigio, como para considerar que estas auténticas excepciones tuviesen, además, un antecedente en la obra inacabada del "primer autor".

D. Marcelino Menéndez Pelayo incluye en sus Orígenes de la Novela los siguientes párrafos ilustrativos de la anterior consideración:

Nació *la Celestina* en pleno clasicismo, cuando el teatro de Plauto, que no constaba ya de ocho comedias, sino de veinte, había surgido del vetusto códice descubierto en Alemania por el cardenal de Cusa, y embelesaba y regocijada la fantasía de los humanistas, que no se limitaban a transcribirle y comentarle y a añadirle escenas y suplementos, sino que le hacían objeto de públicas representaciones en su lengua original. Los actores solían ser escolares, pero estas fiestas del arte antiguo no eran meramente universitarias. Se celebraban con gran pompa y magnificencia en los palacios de príncipes y cardenales, ante el auditorio más aristocrático y selecto. Así en Roma, aquel Pomponio Leto, tan sospechoso de paganismo, hizo representar en fecha ignorada *la Aulularia* bajo los auspicios del cardenal Riario, sobrino de Sixto IV; en 1499, algunos actos de *la Mostellaria*, en casa del cardenal Colonna; en 1502, *los Me-nechmi*, en presencia de Alejandro VI, para festejar las bodas de su hija Lucrecia con Alfonso de Este.

Otras representaciones, algunas muy anteriores, hubo en Florencia, en Mantua, en Ferrara, en Pavía, en todos los grandes centros de la vida intelectual y cortesana del Renacimiento. Si alguna noticia de estas llegó a oídos de Fernando de Rojas, ¡cómo debió agrandarse en su mente la visión del teatro y soñar con otro igual para su patria, y encenderse en el anhelo de superar, no ya los pobres remedos de la comedia latina que tenía de-

lante, sino al mismo Terencio y al mismo Plauto, que habían sabido menos que él de la vida y del corazón humano!

¿Se compusieron o representaron en España comedias humanísticas durante el siglo XV? No podemos afirmarlo ni negarlo. Hasta ahora el género parece exclusivamente italiano. Sólo en tiempos de Carlos V [...] la vemos aparecer en nuestras escuelas con los mismos caracteres [...] que en su patria (11).

Por otra parte, en el estudio preliminar del tomo III de la B.A.E.: Novelistas anteriores a Cervantes se dice que

De los pocos dramas representados hasta el siglo XV en España, ninguno había tomado el nombre de comedia ni tragedia. Autos, pasos, diálogos, coloquios, representaciones, églogas; tales eran los títulos con que se anunciaban las composiciones de Juan de la Encina, de Gil Vicente y de los pocos contemporáneos que ensayaban la musa dramática de Castilla (12).

La Sra. Lida de Malkiel, comentando este párrafo, reconoce y precisa:

La verdad es que ninguno de los ensayos dramáticos de esa época era, en efecto, comedia ni tragedia. Pero los autores de *La Celestina*, vinculados con la comedia y la tragicomedia humanísticas ¿cómo no habían de advertir que su obra rebasaba inmensamente el nivel de aquellos ensayos y bien podía aspirar a los nombres de las obras dramáticas latinas? (13).

Párrafos todos ellos que, como decíamos, confirman nuestra anterior afirmación sobre la dificultad de aceptar tales excepcionalidades para La Celestina por la inexistencia de comedias humanísticas en España. ¡Cuánto más para asumir la posibilidad de un antecedente inacabado con las mismas características y el mismo título!

En concordancia con esto, el Sr. Criado de Val había sugerido que:

la estructura del acto I es semejante a la de un "auto" o "paso corto" (14).

Lo que originó la siguiente respuesta de la Sra.

Lida de Malkiel:

La afirmación de Criado de Val [...] es insostenible, pues las obras con que *la Celestina* presenta semejanzas de argumento y parentesco de género literario muestran que la medianera entra al servicio del enamorado antes de la segunda mitad y aun antes del segundo tercio del total [...] por consiguiente, la mínima extensión en que el "antiguo autor" planeó su obra era más del doble de la del actual acto I; además, la andadura de este acto es mucho más lenta que la de las obras citadas, de suerte que probablemente la extensión del total sería aún mayor, y de todos modos rebasaría la de un "auto" o "paso corto" (15).

Sin embargo, nuestras anteriores deducciones nos llevan a respaldar la opinión del Sr. Criado de Val, por las siguientes razones:

- 1^a Existencia real del género y de la denominación dentro del "repertorio" español de la época.
- 2^a El actual primer auto, al incluir bastantes dichos "lascivos y rientes", debe estar considerablemente interpolado por el autor de la *Comedia de final feliz*, luego la parte de él perteneciente al "antiguo autor" sería menor.
- 3^a También debe estar bastante interpolado (y por lo tanto incrementado) por el propio Rojas, al convertir esa *comedia* en *tragedia*. Ejemplos de esto serían el *himno de Pármeno* y la *invectiva* contra las mujeres de Sempronio, posiblemente situados antes en autos posteriores, según se desprende de nuestro estudio de las muestras de "entretalladuras".

4ª La imposibilidad de determinar el sitio exacto de la cruz y, por lo tanto, el lugar donde acababan las "razones del antiguo autor".

5ª La afirmación de la carta de que la obra del "primer autor" estaba "por acabar", lo que permite deducir que su planificación iba más allá de lo que debió de jar escrito.

8.12. INDICIO DE CONFIRMACIÓN DE LA ANTERIOR HIPÓTESIS, A PARTIR DEL PROPIO TÍTULO DE LA OBRA

Ofrecen considerable interés, con respecto a las anteriores suposiciones, las consideraciones realizadas por la Sra. Lida de Malkiel, en torno al "cotejo del título Comedia (o Tragicomedia) de Calisto y Melibea, con el de las tragedias y comedias de la Antigüedad"

Las tragedias en que el amor es importante suelen llevar el nombre de la heroína que es, en efecto, el personaje absorbido por esa pasión; así, las tragedias de Eurípides *Alcestris*, *Helena*, *Medea* y las tragedias perdidas *Andrómeda*, *Antígona* y *Estebana*; la excepción es el *Hipólito*, pero en los códices de la tragedia de Séneca este título ya alterna con el de *Fedra*. Los títulos de las comedias de Plauto y Terencio están tomados en su mayoría (como los de sus originales griegos) de circunstancias pintorescas de la intriga: *Asinaria*, *Aulularia*, *Captivi*, *Cistellaria*, *Mercator*, *Mostellaria*, *Persa*, *Rudens*, *Trinummus*, *Vidularia*, *Eunuchus*, *Heauton timoroumenos*; otros derivan de personajes no protagonistas: *Poenulus*, *Stichus*, *Truculentus*, *Hecyra*; constituyen un caso peculiar la *Casina* de Plauto y la *Andria* de Terencio, pues las dos mujeres que dan nombre a las comedias no intervienen en ellas, si bien la una ha puesto y la otra pone movimiento a la intriga; algunos títulos apuntan al enredista: *Curculio*, *Epidicus*, *Pseudolus*, *Phormio*; en los pocos casos en que men

cionan los protagonistas (*Bacchides*, *Menaechmi*, *Adelphoe*), se echa de ver que no son los enamorados lo más importante para el autor: el *Miles gloriosus*, figurón y no enamorado, no es excepción. Pero en el género de la novela, cuyo asunto es un amor triunfante que los autores encaran con simpatía, el título nombra regularmente a la pareja protagónica; así, las novelas griegas: *Quereas y Calirroa*, *Antia y Habrocomes*, *Tecigenes y Cariclea*, *Leucipe y Clitofonte*, *Dafnis y Cloe*; el poema de Museo, *Hero y Leandro* (siglo VI, bajo el influjo evidente de la novela griega) y la novela bizantina... Otro tanto sucede... con varios relatos amorosos de la Edad Media, de presunto origen oriental: *Flores y Blancaflor*, *Aucassin y Nicolette*, *Pedro de Provenza* y *la Linda Magdalena*. El *roman courtois* incluye entre otros *Erec y Enide*, *Athis et Prophylias*, *Floriant et Florete* [...]. Aunque escrita en latín, la novela de Eneas Silvio Piccolomini enlaza por su título con los relatos medievales en romance (*Historia de duobus amantibus*) y ediciones y traducciones refuerzan el enlace agregando el nombre de los enamorados (*Estoria muy verdadera de los dos amantes Eurialo franco y Lucrecia senesa*), el cual también aparece en varias novelas sentimentales castellanas: *Arnalte y Lucenda*, *Grimalte y Gradisa*, *Grisel y Mirabella*. Este tipo de título se evita cuando, por poco clásicos que sean los sentimientos, la obra se aferra en lo externo a la Antigüedad clásica, y se adopta cuando autores más independientes prefieren subrayar su nuevo enfoque con un título de resonancias medievales y populares; de ahí que falte en la comedia elegíaca y humanística... Así pues, el título mismo de *Calisto y Melibea* trasunta la filiación medieval "cortés" de la concepción del amor, ajena a la tradición del teatro antiguo (16).

Resulta muy interesante esta nota porque, de acuerdo con ella, parece difícil conjugar la filiación de comedia humanística que, como vimos páginas atrás, atribuyen sin dudas Menéndez Pelayo y Lida de Malkiel a nuestra obra, con el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, completamente discordante con dicha filiación.

Las deducciones realizadas en el apartado anterior sobre las posibles características de la obra del primer autor, nos permiten suponer que se tratase de un

"auto" o "paso corto" cuyo Argumento ("dulce en su principal historia o ficción toda junta") estuviese centrado en el amor, finalmente triunfante de la pareja protagonista, al menos en proyecto, (porque estaba "sin acabar") pero estorbado, más que secundado por los "engaños de falsos y lisonjeros sirvientes y falsas mujeres hechiceras", de acuerdo con las referencias de la carta. Este auto llevaría simplemente el título de *Calisto y Melibea*, a semejanza de las novelas castellanas citadas por Lida de Malkiel en la nota: *Annalte y Lucenda*, etc.

Cuando el autor de la "*Comedia de final feliz*", conocedor, por excepción, ya que el género "parece ser exclusivamente italiano", de la *comedia humanística* viese este original "sin acabar", concebiría la idea de darle fin, ensanchándole además con nuevas peripecias, con "dichos lascivos y rientes" y dándole forma y título de *comedia*. Así surgiría este título de *Comedia de Calisto y Melibea* tan opuesto a lo que podía esperarse en una obra del género.

8.13. CONSIDERACIONES EN TORNO AL POSIBLE PUNTO DE SEPARACIÓN ENTRE LAS "RAZONES DEL ANTIGUO AUTOR" Y LAS DEL CONTINUADOR

Son ya varias las veces que en el transcurso de este estudio se ha planteado la duda sobre la determinación del lugar en que podría estar colocada la cruz que

serviría para deslindar "las razones del antiguo autor" de las de su continuador. Pero, como, según hemos resaltado ya, esta cruz tenía también la función de señalar el paso de la primera a la segunda escena, no resultará ocioso tratar de investigar el alcance exacto que este concepto pudiera tener en la época.

8.13.1. El concepto de escena

Lo primero que sorprende a este respecto es esa absoluta equiparación que, entre los términos de "auto" y "escena" establece el párrafo final de la carta a un su amigo, en la modificación hecha para las versiones de la Tragicomedia:

"Acordé que todo lo del antiguo autor fuese sin división en un auto o cena incluso"

frase que, por la inclusión de la cláusula "sin división" viene a admitir la artificialidad de la composición de este primer "auto" o "cena" que, efectivamente, incluye por lo menos dos de estas últimas: la de la "huerta", por una parte, y el resto del auto, por la otra. Sin embargo, el reconocimiento de la artificialidad de este caso concreto, no elimina el carácter global de equiparación que encierra la expresión "auto o cena".

Por supuesto, lo estrictamente erróneo de esta equiparación, sobre todo vista desde un punto de vista moderno, no ha pasado inadvertido a los grandes investigadores de nuestro siglo. Así, Foulché-Delbosc, por ejemplo,

dice en su artículo citado:

El cuarto estado (se refiere a las ediciones de la *Tragicomedia*) hace de *cena* el sinónimo perfecto de *auto*, equivocadamente, creemos, pues nos parece que esta última palabra tiene un sentido más extenso que la primera.

Por su parte, Menéndez Pelayo se expresa en la siguiente forma:

Un humanista como Rojas, que da tan seguras pruebas de conocer el teatro de Plauto y Terencio, no podía ignorar que, tanto en la comedia latina como en la moderna, son cosa muy diferente actos y escenas. En la *Celestina* misma, algunos actos pueden dividirse en escenas, atendiendo a las mutaciones de lugar y a las entradas y salidas de los personajes. Pero es lo cierto que el bachiller, por inexperiencia acaso del vocablo teatral, usaba promiscuamente las dos palabras (17).

Las afirmaciones de este párrafo, unidas a la aclaración de Lida de Malkiel sobre la división en escenas de las obras de Plauto y Terencio y la dificultad ofrecida por algunas para su replanteamiento en autos que a continuación veremos, así como el hecho de darse las mismas circunstancias en las comedias humanísticas, nos confirman la necesidad de profundizar en el conocimiento de los matices de estos conceptos.

El de *escena*, unidad fundamental en que, insistimos, estaban divididas las obras de Terencio -ya que la división en actos es postiza y muy posterior-, ha variado considerablemente de significado con el transcurso del tiempo, precisamente, con toda probabilidad, por la necesidad de establecer una clara distinción entre este concepto y el de *auto*, cuando se impuso la consideración de éste como unidad fundamental de toda comedia. A partir de la convivencia de estos dos conceptos, el de *escena* pasa

a ser una unidad de situación subordinada a la de acción constituida por el auto, descendiendo su entidad hasta llegarse a la consideración de que existe un cambio de es cena, cada vez que entra o sale un solo personaje; pero no parece que esto haya podido ser siempre así.

Concretamente, y documentando esta afirmación en los comentarios hechos a la traducción de las obras de Terencio por Pedro Simón Abril (1530-1595) (?), el Diccionario de Autoridades da para el término *escena* el siguiente significado:

Se llama también a la división de la comedia que dura todo el tiempo que está el tablado con gente; así, cuando queda enteramente sólo y salen otros personajes de nuevo, se dice que comienza otra es cena. LAT. *Actus scenicus*. Abril Com. de Terenc. f. 33: "El personado que en la *scena* pasada acabó y en la siguiente comienza de hablar no se entien de haber entrado" (18).

De esta definición podemos deducir que, aunque no con completa exactitud, el concepto de *escena* que hemos transcrito resulta en cierto modo equiparable al de los actuales actos, significando, en esencia, un corte en la representación. La diferencia estriba en que los cortes originados por los actos actuales se deben ya a los propios usos teatrales y suponen la división de la representación en un número casi preestablecido de tramos de una duración similar, aunque normalmente entre uno y otro se materialice también un cambio de lugar o de tiempo. Algo parecido ocurría con las escenas antiguas, si bien se ajustaban menos a convencionalismos y atendían a necesidades de la representación, de ahí que su número distase mucho de ser fijo. De todos modos, el hecho de "quedar vacío

el tablado" daba lugar también a representar un cambio de lugar o, más propiamente, de tiempo, ya que el decorado de la representación en el teatro clásico era prácticamente el mismo a lo largo de toda la obra (19).

La equiparación de ambos conceptos era, por lo tanto, posible, sobre todo para personas no muy versadas en la terminología y la técnica teatrales de la época -terminología y técnica que estaban precisamente comenzando a entrar en España en los años en que se escribía La Celestina- o si no se quieren tener muy en cuenta los significados exactos de los términos; de hecho, el origen latino que se da de la palabra escena en la definición presentada, *Actus scenicus*, mezcla ambas expresiones.

Como confirmación de todo lo anteriormente expuesto sobre el concepto de escena y sobre el cierto paralelismo que puede ofrecer con el de auto, así como para aportar un testimonio evidente del carácter posterior y postizo de la división en actos aplicada a las obras de Terencio, vamos a reproducir, a continuación, algunos párrafos de la introducción hecha para una versión francesa de dichas comedias, publicada en la "Collection des universités de France", bajo el cuidado de J. Marozeau. En ella, al abordar el problema de la repartición en actos de las ediciones modernas, se dice lo siguiente:

El dato más propio que puede servir de base para una repartición en actos es la consideración de los momentos en que la escena permanece vacía, sobre todo cuando ese vacío responde a un intervalo durante el cual ocurre alguna cosa fuera de la escena (20). Sin embargo, la repartición de esos vacíos es muy desigual; se pueden constatar 10 en

los *Adelfos*, 6 en el *Phormio*, 5 en el *Eunuco* y en la *Hécira*, 3 ó 4 en *Heauton*, 1 ó 2 en la *Andria* [...] Interpretando de una manera diversa estos vacíos de la escena, los modernos difieren de opinión en cuanto a la división en actos que de ello se puede deducir; no hay una repartición idéntica para Legrand, Leo, Keym y Lindsay-Kauer para cuatro de las obras de Terencio: *Adelfos*, *Andria*, *Eunuco* y *Hécira*; para los *Adelfos*, Kauer-Lindsay admiten cinco actos, mientras que en la misma obra Leo propone 6 y Keym 3 ... (págs. 32 y 33).

8.13.2. Aplicación de las anteriores precisiones a la Comedia de Calisto y Melibea

De todas las citas y reflexiones expresadas, podemos sacar las siguientes conclusiones, de innegable interés:

Primera: que entre los conceptos de *auto* y *escena* no existía entonces esa relación de subordinación del segundo con respecto al primero que existe en nuestros días y que, en cierto modo, eran conceptos equiparables, al menos en cuanto a su entidad.

Segunda: que el concepto de *escena* estaba perfectamente definido: vacío completo de escenario, con posterior entrada de personajes distintos, o de los mismos de la escena anterior, en otra situación, es decir en otro momento y/o lugar. El de *auto*, en cambio, quedaba mucho menos definido en su aplicación a las obras a cuyo género pertenece *La Celestina*.

Tercera: que si aplicamos este concepto de escena a la *Celestina* que conocemos, llegaremos a la conclusión de que en ésta están invertidos los términos, con respecto a la concepción moderna, en cuanto a entidad. Cada una de las posibles escenas, en que, de acuerdo con la definición de Pedro Simón Abril, podría articularse nuestra obra, comprendería varios de sus autos ya que, normalmente, están ligados entre sí por la continuación "en el tablado" de algún personaje.

Concretamente, contemplando con cierta atención el desarrollo de la obra, nosotros encontramos la siguiente articulación en escenas:

- 1ª Escena: sobre la que ya nos hemos extendido bastante: comprendería únicamente el encuentro en la huerta, estando caracterizada por su excepcional brevedad.
- 2ª Escena: incluiría el resto del *auto I* y todo el *II* ya que, aunque al final del primero se despiden Celestina, Calisto y los dos criados quedan comentando las peripecias que acaban de ocurrir en el anterior.
- 3ª Escena: conjunto de *autos, III, IV, V, VI y VII*, ya que el tercero y el cuarto van ligados por la presencia de Celestina que, saliendo de su casa, emprende el camino a la de Pleberio. También la tercera es la que da conti-

nuidad al cuarto y al quinto al despedirse de Melibea y salir hacia el palacio de Calisto. El sexto tiene lugar en éste sin que, como en los anteriores, haya dejado de estar presente la alcahueta. Finalmente, el séptimo contempla la marcha de Celestina y Pármeno a casa de Areusa, después de que ambos se hayan despedido de Calisto en el anterior. Al final de este *auto VII*, sin em bargo, es cuando se percibe claramente un nuevo cambio de escena ya que acaba con la llegada de Celestina a su casa, donde es re cibida y reprendida por Elicia, mientras que el *auto octavo* comienza con el despertar de Pármeno y Areusa en casa de ésta.

Así pues, estas tres escenas comprenden siete *autos*, eso sin tener en cuenta un detalle que pone muy en duda la probabilidad de que entre la segunda y la tercera escena de las que acabamos de considerar exista realmente tal vacío de tablado. Evidentemente, el final de una y el comienzo de otra, correspondientes en la obra al final del *auto II* y comienzo del *III*, son completamente simultáneos y cabe pensar, por lo tanto, que la conversación de Calisto con Pármeno y el avance de Sempronio hasta alcanzar a Celestina pudieran tener materialización igualmente simultánea sobre el mismo escenario, comenzando la conver sación entre estos dos en el mismo momento en que Calisto se despide de Pármeno. La amplitud del "escenario" ideal

de *La Celestina*, el escenario único de las Comedias romanas (19) así como la de los "corrales" de múltiples compartimentos en que se celebraban las representaciones teatrales en épocas no muy posteriores a la de *La Celestina*, autorizan perfectamente tal suposición.

8.14. LA OBRA DEL "ANTIGUO AUTOR"

No ofrece interés, en este momento, la búsqueda de nuevos vacíos de tablado para materializar otros cambios de escena, porque el problema que nos ocupa ahora es el de tratar de deslindar el posible paso de la primera a la segunda, es decir el lugar donde "acaban las razones del primer autor". Y a este respecto, si no tenemos en cuenta las interpolaciones, cortes y reempalmes del paso de la *Comedia de final feliz* a la *tragedia*, es decir, si dicha *Comedia* hubiese tenido una estructura similar a *La Celestina* que conocemos, la famosa cruz, en tanto que indicadora de cambio de la primera a la segunda escena:

- a) No podría estar al final de la primera escena considerada, por su brevedad, porque "las razones del antiguo autor" no podían quedar reducidas a 35 líneas.
- b) Su lugar podría ser únicamente en el comienzo del tercer auto o en el del octavo.

Y en esta duda, nos inclinamos mas bien hacia la última posibilidad por las siguientes razones:

Primera, porque, como ya hemos dicho, el hecho de que

aquí acabaran "las razones del antiguo autor, no quiere decir que el hubiese escrito todos los diálogos, sino que su "idea" alcanzaría este límite, desde el punto de vista argumental, aunque con un desarrollo en conversaciones mucho menor ya que seguramente los personajes estarían más esquematizados, particularmente Celestina definida simplemente en la "carta" como "falsa mujer hechicera" y Pármeno, cuya inicial figura de criado fiel, censor y contradictor de los actos de su amo no cabe en la descripción de "mal y lisonjero sirviente". Por tanto, el hecho de que la cruz estuviese situada a comienzos del auto 8 no se opone a que la obra del antiguo autor fuese breve, circunstancia esta última que, por otra parte, tampoco acredita la "carta" y conocemos solo a través del "flaco entender" de Rojas.

Segunda, porque también la "carta" dice que el escrito del "antiguo autor" "estaba por acabar" y debemos ser consecuentes con todas las consideraciones que, con respecto a este vocablo, hicimos en su momento.

De todas formas, insistimos, estas son meras hipótesis, basadas, eso sí, en consideraciones que estimamos razonables, producto de muchas horas de reflexión sobre el contenido de las piezas preliminares, pero que no al-

canzan la evidencia y seguridad de las deducciones de los primeros capítulos. Además, la hipótesis de la colocación de la cruz en este lugar se refiere a la posible articulación en escenas de la *Comedia de Calisto y Melibea* que conocemos, pero su antecesora, la de final feliz, podría ofrecer a este respecto posibilidades algo diferentes en función de esos cortes, trastrueques y empalmes detectados en el estudio de las "entretalladuras": de ahí que resulte muy difícil estimar, ni aún a base de suposiciones, la entidad real de la aportación del "antiguo autor".

8.15. CONCLUSIONES

El contenido de este capítulo presenta dos partes completamente diferentes, aunque conexas entre sí, por estar referidas a nuevas consecuencias deducidas del estudio de las piezas preliminares. Sin embargo, la primera de ellas ofrece sólo una bien expresiva confirmación de deducciones anteriores, a través del establecimiento de analogías en formas de proceder; esa traducción, casi literal, de un extenso fragmento de Petrarca, para escribir un prólogo no puede dejar lugar a dudas sobre los conceptos de "escribir" y de "autor" que tenía el Bachiller Fernando de Rojas. La otra parte está dedicada a formular unas hipótesis sobre asuntos no tratados anteriormente.

Así, el Prólogo nos ilustra, con toda la evidencia resultante de poder tener a la vista el modelo de que

procede, sobre la artimaña de Rojas (bien propia de estudiante ramplón, ciertamente, de un Bachiller que nunca llegaría a Licenciado), de confesar que el principio de su obra, en este caso el Prólogo, se inspira en el escrito de otro autor y luego continuar expresando la fuente sin decirlo, tratando de hacer creer que el resto es de su cosecha. Y todo ello para, como dice Menéndez Pelayo, "traer por los cabellos" toda una teoría de la contienda universal, a fin de aplicarla a justificar las críticas a su libro.

No puede extrañar, por tanto, que ésta fuese su forma de proceder con la obra: confiesa haber formado el primer "auto o cena" con la obra de un "antiguo autor" (no olvidemos que esta precisión procede de una interpolación suya a la *carta*) y luego sigue copiando el modelo "trayendo por los pelos" los diálogos de una comedia a un argumento de tragedia. De ahí las innumerables huellas o transparencias detectadas y algunas otras que pondremos de manifiesto.

Desgraciadamente en este caso no seremos tan afortunados como con el Prólogo, porque la demostración plena, la aparición del modelo, no será posible ya que, como veremos, no se trató seguramente de un libro impreso, sino de un manuscrito, posiblemente hecho desaparecer voluntariamente, ya que no figura en el inventario de la biblioteca del Bachiller, hecho a raíz de su muerte.

Hemos encontrado también solución al problema de la existencia de dos títulos; el primero sería el de la

Comedia de *final feliz*, ya que concuerda con la carta y con los dos últimos versos del "*fin bajo*", que expresan el "limpio motivo" del autor en señalar que la obra está dedicada a avisar contra las alcahuetas y malos sirvientes. El segundo, el *incipit*, de Rojas, porque a esos argumentos se añaden la reprensión por la blasfemia, por llamar "Dios" a sus amigas, prefigurando el paso de la *comedia* a la *tragedia*; no es lo mismo dejarse engañar que ofender a Dios. Así mismo ese paso ha quedado señalado por la inserción en el título original de la cláusula "con sus argumentos nuevamente añadidos" que al aplicarse a sus palabras un significado privativo de las "Escuelas" de aquella época no fue entendido ni por los impresores contemporáneos, ni por los eruditos de cuatro o cinco siglos después.

En la segunda parte se brindan hipótesis, igualmente basadas en el estudio de los versos del "*fin bajo*" y de la carta sobre la posible contribución del "antiguo autor" al proceso de gestación de La Celestina. Tal contribución debió consistir, de acuerdo con el profesor Criado de Val, en un "auto" o "paso corto", titulado CALISTO Y MELIBEA, de asunto afín a otros relatos de su época, salidos a la luz en Castilla, como ARNALTE Y LUCENDA, GRIMALTE Y GRADISA o GRISEL Y MIRABELLA, sin olvidar los precedentes PANFILO Y GALATEA o DON MELON Y DONA ENDRINA. En dicha obra, que no tendría la forma ni la andadura propias de la *comedia humanística*, los caracteres de los personajes estarían mucho más esquematizados, lo que no ex-

cluye la presencia en sus diálogos de "agradables donaires" "fontecicas de filosofía" y "consejos contra malos y lisonjeros sirvientes y falsas mujeres hechiceras". Argumentalmente su desarrollo estaría más avanzado de lo que en *La Celestina* constituye el primer auto, ya que en esta obra, excluida la inicial del encuentro en la huerta, la primera escena, en su auténtico sentido de "división de la comedia que dura todo el tiempo que está el tablado con gente", puede considerarse que comprende los autos I-VII de la *Comedia de Calisto y Melibea*.

NOTAS

- (1) Op. cit., págs. 282 y 339.
- (2) Op. cit., págs. 117-121.
- (3) Observations sur la Célestine I, Revue Hispanique, 1900.
- (4) Op. cit., págs. 339-340.
- (5) Cuando escribí este artículo, Foulché-Delbosc no tenía noticia de la edición de Toledo 1500, pero, como se discutirá más adelante, el hecho de que el editor de Toledo no incluyera esta cláusula no invalida los razonamientos del hispanista francés.
- (6) Op. cit., pág. 225, nota 1.
- (7) Nombre con el que se designa aquí al único ejemplar conocido de la edición de Fadrique de Basilea, de Burgos, 1499 (?). Heber era el apellido de su primer propietario conocido.
- (8) Studi di Filologia romanza, Fasc. 24, Torino, 1901, pág. 172; reproducido por M. Foulché-Delbosc en el segundo de sus artículos citados.
- (9) Op. cit., pág. 300, nota 8.
- (10) De donde se deduce, a causa de esa presumible intervención de Proaza, que difícilmente se puede dudar de la existencia de una edición de Salamanca 1500, si bien compartimos la opinión de otros investigadores de que debería tratarse de una edición de la Comedia, la primera en que debieron aparecer completas las piezas preliminares del "autor" y las finales de Alonso de Proaza. Esta es la interpretación que nos parece más exacta de la expresión "primeramente se imprimió acabada", ya que afirma que esto se hizo "después de revista y bien corregida, con gran vigilancia puntada y leída", es decir, después de realizadas las funciones propias de un corrector de pruebas.

- (11) Op. cit., págs. 334-335.
- (12) Pág. XV.
- (13) Op. cit., pág. 51, nota 13.
- (14) Criado de Val, Manuel: Índice verbal de La Celestina, Madrid, 1955, pág. 214. Citado por Lida de Malkiel, op. cit., pág. 17, nota 7.
- (15) Op. cit., pág. 17, nota 7.
- (16) Op. cit., págs. 32 y 33, nota 4.
- (17) Op. cit., pág. 248.
- (18) También resulta significativa la documentación de esta definición en la obra de un autor que, si bien es posterior a Rojas, no lo es en tal medida que deba ser considerado completamente ajeno a su época. Más significativo aún resulta que tal documentación se refiera, precisamente, a sus comentarios a la traducción de las obras de Terencio, cuya vinculación a La Celestina es ampliamente reconocida.
- (19) "El lugar de la escena en las obras de Terencio es siempre Atenas, salvo, quizá, para el Heauton; la escena representa de ordinario una calle o plaza a la que dan las fachadas de las casas y en la que terminan las callejuelas que conducen: a la derecha de los espectadores, hacia la ciudad y el Foro y, a la izquierda, hacia el puerto y hacia el campo". (Vid. Térence, tomo I, Andrienne - Eunuque, París, 1963, págs. 22-23).
- (20) Es decir, cuando se precisa materializar el transcurso del tiempo, dato a tener en cuenta cuando tratemos este interesantísimo tema referido a La Celestina.

CAPÍTULO 9

RELACIÓN DEL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS CON EL AUTOR DE LA "COMEDIA DE FINAL FELIZ"

- 9.1. La "Comedia de final feliz" que reflejan las piezas preliminares tuvo forma manuscrita
- 9.2. La carta, por sus características, muestra igualmente no haber sido destinada a la publicación, sino a desempeñar el habitual cometido de este tipo de documentos: mensaje directo y privado entre dos personas
 - 9.2.1. Discusión de la deducción anterior
- 9.3. Consecuencias de las deducciones anteriores
- 9.4. ¿Tres descripciones de una misma figura?
 - 9.4.1. Primer parámetro: la edad
 - 9.4.2. Segundo parámetro: riqueza o posición social
 - 9.4.3. Tercer parámetro: la generosidad
- 9.5. Oposición respecto a los mismos parámetros, entre la imagen del "autor" y la de Rojas
- 9.6. El carácter "ejemplar" de la "Comedia de final feliz"
- 9.7. Se completa la respuesta a M. Marcel Bataillon
- 9.8. ¿Un asombroso descuido de D. Nicolás Antonio?
- 9.9. Concepto de autor y muestra de algunas prácticas de la época
- 9.10. Nuevas consideraciones en torno a la "carta"
- 9.11. Conclusiones

NOTAS

Argumento del primer auto desta comedia.



Entrádo Calisto vna puerta enpos d
vn falcon suyo fallo ya Melibea de cu
yo amor preso comécole de hablar: dela
qual rigorosamente despedido: fue para
su casa muy sangustiado. hablo con vn
criado suyo llamado semprompto. el qual despues de
muchas razones le endereco a vna vieja llamada cele
stina: en cuya casa tenia el mismo criado vna enamo
rada llamada elicia: la qual vintedo sempnto a casa d
celestina cōel negocio de su amo tenia a otro consi
go llamado crito: al qual escondierō. Entre tanto q
semprompto esta negociado con celestina: calisto esta
razonando cō otro criado suyo por nōbre parmeno:
el qual razonamiēto dura fasta q llega Semprompto
z celestina a casa de calisto. Parmeno fue conocido
de celestina: la qual mucho le dixe de los fechos z co

a l.

9. RELACIÓN DEL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS CON EL AUTOR DE LA "COMEDIA DE FINAL FELIZ"

¿Cuáles fueron las circunstancias que permitieron al Bachiller Fernando de Rojas apoderarse de una obra ajena, retocarla a base de *entretalladuras* y acoplarla a un nuevo argumento? ¿Cómo fue posible que le diese su nombre en la prolongación de unos versos anónimos del verdadero "autor" y que interpolara una carta del mismo, asegurando que todo lo del "antiguo autor" está "en un auto o cena incluso" y que lo demás es suyo?.

Este es el problema que ahora tratamos de afrontar porque, sin darle solución satisfactoria, resultaría difícil hacer admitir nuestra tesis, pese a las muchas y diversas muestras de *transparencias* y *entretalladuras* aducidas, y pese al proceso deductivo seguido, basado en pruebas concretas y exento de suposiciones e intuiciones, salvo para algunas derivaciones, interesantes sí, pero en realidad secundarias y presentadas como hipótesis no comprobadas.

Sin embargo, todas estas interrogantes tienen sus contestaciones adecuadas, aunque para llegar a ellas necesitamos, como en los primeros capítulos, dar algunos rodeos.

9.1. LA "COMEDIA DE FINAL FELIZ" QUE REFLEJAN LAS PIEZAS PRELIMINARES TUVO FORMA MANUSCRITA

Una vez más deberemos fijarnos con detenimiento en la frase final de la versión de la carta que aparece en la Comedia:

"Y porque conozcáis donde comienzan mis mal dola-
das razones y acaban las del antiguo autor, en la
margen hallaréis una cruz y es el fin de la pri-
mera cena."

Ya pudimos constatar la perplejidad de ilustres investigadores, como Menéndez Pelayo y Foulché-Delbosc, al no encontrar rastros de la cruz por ninguna parte. Sólo Bonilla y San Martín (apartado 5.1.) trató de justificar esta posibilidad de existencia de una cruz como elemento de separación entre escenas, pero, pese a ello y a sus grandes conocimientos, hay que reconocer que no pudo aportar precedentes capaces de documentar tal práctica; cosa muy distinta es señalar con el dibujo de un dedo índice la existencia de una nota aclaratoria [también se emplean hoy asteriscos para ello]. Por eso sus palabras reflejaban al final poca convicción y también alguna perplejidad.

Únicamente recordamos nosotros un hecho parecido, que no alcanza más significación de la de ser una mera curiosidad literaria, pues tuvo lugar siglos después, casi por los años en que Bonilla escribía los párrafos a que estamos aludiendo. Cuando D. José María de Pereda se hallaba redactando su inmortal novela Peñas arriba, conoció la tremenda desgracia de la muerte de su hijo, y quiso de

jar constancia de su tristeza, marcando con una cruz el pasaje que se hallaba escribiendo en el momento de conocer la tragedia.

Volviendo de nuevo al tema, pero sin perder de vista lo anteriormente dicho, podríamos afirmar, simplemente, que esa circunstancia de acudir a una cruz para se parar dos partes de un escrito parece más propia de manuscritos que de libros impresos y de ahí nacen, sin duda, las perplejidades de los autores citados.

Así lo afirma resueltamente Anna Krause (1):

Resumiendo nuestro análisis de la "carta" encontramos que el amigo a quien ésta se dirige es muy posiblemente un joven hidalgo que queda descrito como un benefactor que ha proporcionado una liberal ayuda al autor. Aceptando que este autor sea Rojas, el escolar, resultaría completamente natural que [ofreciese a aquél] una expresión de gratitud por la ayuda financiera que le habría facilitado llevar adelante sus estudios; y esta gratitud, juzgando por otras epístolas-prefacio del período, tomaría la forma de un manuscrito de un trabajo orgullosamente mostrado y altamente aceptable para su benefactor, tratando, como él lo hizo, de forma original, el tema popular del día

opinión que prácticamente compartimos por completo, salvo en lo que se refiere a la identificación de Rojas, como autor.

También sostiene la idea de que la referencia a la cruz implica forma manuscrita del texto a que se aplica Daniel Poyán Díaz en su edición facsímil de la Come-día de Toledo, 1500; pág. 11.

"La existencia del manuscrito en dieciséis actos, sin argumentos, está confirmada por la advertencia de la epístola: Y, porque conozcais... [etc.]. Ahora bien, esta indicación de la cruz en el margen, no es posible mas que en un texto manuscrito. Naturalmente no la encontramos en ninguna de las ediciones impresas. Pero la edición de 1500 -y la

de 1501 que la sigue- repiten la alusión a la cruz. En 1502, ya se tiene conciencia de su incongruencia, y se elimina."

Pero, profundizando más en la cuestión, hemos de tener presente que toda nueva técnica impone determinados usos, difíciles de soslayar, y la experiencia nos enseña que, además de alguna separación (no tan acusada como en la actualidad, ciertamente, porque hoy no es el papel el elemento más caro en la producción de un libro) entre cada una de las grandes unidades de un texto (y en una obra dividida en escenas, entendidas como intervalos entre dos vacíos de tablado, ellas serían, sin duda, esas grandes unidades), estas partes suelen ir también marcadas por rótulos o, cuando menos, van iniciadas con letras capitulares de tamaño considerablemente mayor que las del resto del texto; eso, sin tener en cuenta las ilustraciones, a base de grabados en madera, que habitualmente van colocadas al frente de dichas grandes unidades.

La verdad es que tratar de imaginar una obra impresa sin ninguna de las características que acabamos de señalar y con un texto seguido, hasta tal punto que sea preciso marcar con una cruz en el margen la separación entre dos partes fundamentales, es como postular la existencia de algo que carece de precedentes entre lo que se conoce, y no es ese, precisamente, el camino más adecuado para llevar adelante una investigación.

Debemos, por tanto, a título de comparación, volver a centrar nuestra atención en el ejemplar de la Tragicomedia de Zaragoza, 1507 que, como veíamos, "se trata

de un texto en el que se hecho todo lo posible por ahorrar espacio". Erna Bernt Kelley, a continuación del párrafo ya transcrito (Cap. 4, nota 16) aclara:

Si bien la edición de Zaragoza carece de ilustraciones, el argumento general y cada uno de los autos comienzan con un grabado inicial. La "E" inicial del primer auto abarca nueve renglones de profundidad. Las otras iniciales son de cinco renglones de profundidad y pertenecen a dos tipos de iniciales diferentes...

A esta descripción hay que añadir que, además, al frente de cada auto figuran también los nombres de los personajes que intervienen en él. Ninguna falta haría, por tanto, la existencia de una cruz para separar el *primer* "auto" o "cena" del segundo, y eso en una edición en que, como se ha recalcado, "se ha hecho todo esfuerzo por ahorrar espacio" lo que, evidentemente, no tiene carácter tan extremo en las ediciones anteriores a ella. Por cierto que esas ediciones anteriores no pueden ser otras que las de la Comedia, porque, aunque necesariamente haya que admitir la existencia de impresiones de la Tragicomedia más tempranas que la que estamos comentando, como deja traslucir ese colofón rimado, referido a 1502, que llevan nada menos que seis ejemplares de los que se conservan, la verdad es que Norton ha demostrado que éstos no pueden ser sino copias tardías de otra u otras que quizá llevarsen con propiedad dicho colofón.

No resulta, por tanto, razonable admitir que esa referencia a la cruz como elemento separador de escenas esté aplicada a una obra impresa, sino a un manuscrito; así se desprende de la argumentación que acabamos de ofrecer.

Pero, antes de finalizar esta cuestión, debemos plantearnos todavía una última pregunta: en un manuscrito, ¿sería necesaria esa cruz para materializar un cambio de escena?

Por supuesto, un manuscrito está mucho menos sujeto a convencionalismos que una obra impresa; su disposición queda más al arbitrio del autor o del copista. Sin embargo, ya hemos podido intuir, a través de la cita traducida de la introducción a las obras de Terencio, la dificultad de determinar con exactitud esos vacíos de escena que dan lugar al replanteamiento en autos, lo que se percibe de manera particular en el *Heauton* (3 ó 4) y en la *Andria* (1 ó 2), ello quiere decir, por lo tanto, que el tránsito de una escena a otra puede pasar desapercibido, incluso para especialistas y, con más razón para personas sin preparación especial. Nada de particular tiene, por tanto, que el autor del manuscrito tome la precaución de separar con una cruz el paso de la primera escena a la segunda, porque en este caso se da, además, la circunstancia especial de que ese punto es también el que marca la separación entre sus propias "razones" y las del antiguo autor, y él quiere dar a conocer exactamente cuáles corresponden a cada uno. A este respecto, pueden resultar interesantes las siguientes consideraciones en torno a los antiguos manuscritos de Terencio:

Algunos [de dichos manuscritos] representan los nombres de los personajes por letras griegas empleadas sin consecuencia, es decir, que no representan la inicial del nombre y que cada una de ellas no está necesariamente afectada al mismo personaje, a lo largo de todas las escenas. La

ausencia de un sistema coherente, así como la incertidumbre que reina en cuanto a la repartición de siglas, es decir, a la atribución de réplicas, ha conducido a pensar (J. Andrieu) que los ejemplares antiguos estaban desprovistos de siglas y no llevaban más que signos diacríticos, para separar las réplicas. Este estado de cosas puede ser constatado en los papiros del teatro griego, y no hay serias razones para suponer que Terencio haya adoptado para sus obras una presentación diferente de la de sus modelos. De ello resulta que el editor moderno tiene completa libertad para interpretar el juego de siglas, sin tener que preocuparse de interpretar ninguna tradición manuscrita (2).

En efecto; esta ausencia de un sistema coherente para la atribución de réplicas, supuesta para los manuscritos de Terencio, implica, caso de ser imitada, una dificultad adicional para la localización de posibles "vacíos de tablado", es decir, de cambios de escena.

Finalmente, no pueden resultar más expresivas para nuestro propósito las siguientes palabras de Menéndez Pelayo destinadas a dar a conocer la estructura de la Vetula:

Aunque la Vetula, como todas las demás elegías dramáticas, no tiene en los manuscritos división de actos ni de escenas, tanto el antiguo comentarista Juan Prot como el moderno editor Baudouin reconocen en ella cinco actos breves (3).

Evidentemente, sólo en un manuscrito resulta justificada la utilización de una cruz para materializar la separación entre una escena y otra.

9.2. LA "CARTA", POR SUS CARACTERÍSTICAS MUESTRA IGUALMENTE NO HABER SIDO DESTINADA A LA PUBLICACIÓN, SINO A DESEMPEÑAR EL HABITUAL COMETIDO DE ESTE TIPO DE DOCUMENTOS: MENSAJE DIRECTO Y PRIVADO ENTRE DOS PERSONAS

El proceso de la comunicación sólo alcanza su objeto, cuando el mensaje del emisor llega a su destinatario y éste es capaz de entenderlo correctamente. Esta evidente y fundamental "ley" de la comunicación va a permitirnos detectar una manifiesta incongruencia de la carta a un su amigo y deducir de su estudio importantes conclusiones.

Por los términos en que está redactada, esta pieza es, sin duda, una comunicación entre dos personas concretas, no el mensaje de un emisor indeterminado a un público en general. Son varios los párrafos que nos muestran la condición apuntada, al hacer referencia a una única persona:

"Viendo que legítima obligación a investigar lo semejante me compelia, para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas..."

"Me venía a la memoria, no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aún en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto, y de él cruelmente lastimada..."

"Para disculpa de lo cual todo, no sólo a vos, pero a cuantos lo leyeren..."

"Y porque conozcáis donde comienzan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo autor, en la margen hallaréis una cruz y es el fin de la primera cena."

Y no se trata sólo de la forma de expresión, sino que el propio contenido revela esas mismas singularidad y concreción de emisor y destinatario, pues se intenta hacer patente el agradecimiento debido por los beneficios y mercedes anteriormente recibidos, prodigados con "*libre liberalidad*" por el destinatario. Evidentemente, este tipo de relación no puede ser aplicada entre personas indeterminadas.

Teniendo en cuenta todo esto, la simple publicación en un libro de este mensaje, manteniendo el anonimato del autor y del destinatario, constituye la más evidente negación de los principios de la comunicación, porque:

- ¿Podría estar seguro el autor de que su mensaje iba a llegar al destinatario? ¿podría confiar aquél en que éste iba a adquirir el libro en cuestión o a tener acceso a él por préstamo o por cualquier otro medio?,
- ¿podría el destinatario, aún teniendo acceso al libro, conocer que la carta iba dirigida personalmente a él y estar seguro de la identidad del remitente?.

La respuesta a ambos interrogantes es, evidentemente, negativa. Para que la comunicación pudiera realmente tener efecto, deberían haber figurado explícitamente los nombres de los dos polos de ella: "*autor*" o "*amigo*" o, cuando menos, el del destinatario, ya que aquél confiesa querer mantener el anonimato, para que este último, conociendo que el mensaje iba dirigido a él, pudiera intuir la identidad del remitente. Por consiguiente la carta, en

los términos en que la conocemos, no pudo estar destinada a su publicación inmediata, sino, a su envío directo al "amigo".

9.2.1. Discusión de la deducción anterior

Verdad es que aparentemente quedan abiertas muchas puertas de escape para obviar estas evidencias. Vamos a examinarlas una a una.

- 1ª Esta *carta* puede ser considerada una simple superchería, un prólogo convencional, dirigido a todo el público en general, con la única intención de llamar su atención; es decir, puro efecto de propaganda. En tal caso, sólo quedarían los acrósticos como pieza a considerar y si en ellos Rojas afirma que "acabó" la obra, también esta afirmación puede ser falsa, porque en el epígrafe que los precede, esos versos están claramente atribuidos al "autor" del libro y este no podría ser mas que el Bachiller Fernando de Rojas, cuyo nombre figura en ellos. Es el argumento tradicional de los que afirman la autoría única y total de Rojas. Pero esta teoría, así como la otra también tradicional, es decir, la que propugna la aceptación de la autoría de Rojas para los autos II-XVI de la Comedia, no tiene en cuenta todas esas muestras de entretalladuras, transparencias de una trama anterior y distinta, contradicciones entre piezas preli-

minares, e internas dentro de cada una de ellas, etc., que hemos venido poniendo de manifiesto, a lo largo de este trabajo. Y como la evidencia de todo esto es incuestionable, ya que está documentado en la propia obra, nos encontraríamos con que la imputación de falsedad a la carta nos conduciría, por una parte, a la misma conclusión general de esta tesis: que el pretendido "autor", Fernando de Rojas, no es más que un refundidor y no muy hábil por la cantidad de huellas de dicha refundición que deja. Por otro lado, nos dejaría a oscuras sobre los motivos y posibilidades que tuvo para realizar dicha acción.

- 2ª El "autor" pudo remitir al destinatario un ejemplar del libro con otro mensaje manuscrito, de carácter particular, en el que se daría a conocer. ¿Qué finalidad tendría entonces la carta publicada?. En esta podría haberse mantenido, ciertamente, todo lo que va destinado a un conocimiento general, pero esas referencias a un destinatario particular resultarían completamente ociosas, si se había establecido con él otra comunicación paralela. Por otra parte, ¿para qué hacer referencia a una cruz que, por ser forma de señalización innecesaria e impropia en un libro impreso, no habría de ser materializada en él?. Puede pensarse que esa cruz podría haber sido marcada a mano por el autor en el ejemplar que habría de ser enviado al destinatario, pero ¿por qué, entonces, hacer mención a ella en la publicación, en

vez de en el mensaje particular, haciendo esa referencia falsa para todo el mundo, menos para una persona concreta?.

3^a "El autor" y el destinatario podrían tener contactos más o menos frecuentes y aquél podría haber hecho en trega del libro en mano. Las contradicciones de este supuesto son todavía mayores que las del anterior, ya que subsisten todas las expuestas para él y además no se tiene en cuenta la confesión del autor, formulada en la *carta*, de hallarse fuera de su tierra y de obsequiar al amigo con algo de lo que en ella se "*padece la mayor inopia o falta*".

Vemos, por tanto, que todas las puertas aludidas quedan cerradas, si nos limitamos a buscar soluciones razonables para el caso. La única que nos queda es que esta *carta* se envió manuscrita a su destinatario, acompañando a una obra igualmente manuscrita: la *Comedia de final feliz* a que tantas veces nos hemos referido, y que, cuando se publicó, se omitió voluntariamente el nombre de ambos: autor y amigo; pero la comunicación entre ellos ya había quedado establecida a través de ese envío personal.

9.3. CONSECUENCIAS DE LAS DEDUCCIONES ANTERIORES

Si la *carta a un su amigo* fue enviada manuscrita a una persona concreta, acompañando a una obra igualmente manuscrita, y luego fueron publicadas ambas, la conclusión

más inmediata y lógica de todo ello es que la publicación se debió a iniciativa del destinatario, no del emisor, es decir, del "amigo", no del "autor".

Resulta curioso y apropiado recoger a este respecto un comentario de M. Marcel Bataillon, referente a las piezas liminares de la, quizá, más ajustada imitación de La Celestina: La Tragicomedia de Lisandro y Roselia, de Sancho de Muñón:

Recorre al artificio de un cambio de cartas entre el autor y un amigo anónimo, pero escritor como él. Este desdoblamiento permite al autor imputar al amigo la iniciativa de publicar la Tragicomedia sin permiso del autor [...] Con la misma desenvoltura, Sancho de Muñón nos hace revelar su nombre en octavas entusiásticas, parcialmente construidas en acrósticos, que se unen a la carta del amigo [...] El imitador de La Celestina, justificando así por persona interpuesta la publicación de su Tragicomedia, nos da la impresión de fabricar un equivalente del largo preludio retórico de Rojas en su último Prólogo [...]. Sancho de Muñón se ha comportado verdaderamente, de un extremo al otro de su libro, como imitador hábil y libre del prototipo de Rojas. Y esto invitaría a algún espíritu demasiado sutil a preguntarse si el desdoblamiento del autor y de su amigo no es, para el imitador, la trasposición de los artificios que él creía adivinar en el conjunto un poco turbio de los prefacios y finales compuestos en varias etapas por su antecesor (4).

La conclusión que M. Bataillon saca de estos comentarios es, sin embargo, muy distinta de la que parecen apuntar, y concordante con su tesis sobre la autoría de la obra: acaba diciendo que todo lo anterior demuestra que en el siglo XVI, y concretamente en 1542, fecha de publicación de la Tragicomedia de Lisandro y Roselia no se dudaba de la dualidad de autores de La Celestina. Nosotros creemos, mas bien, que la extensa cita constituye un curioso reflejo de nuestra propia tesis; ya que habla de

la publicación por el amigo, sin autorización para ello, de la obra que le había enviado el "autor"; es decir interpretamos las cosas al pie de la letra.

Volviendo ahora al proceso de nuestro razonamiento, cortado para dar cabida a esa pequeña, pero oportuna (creemos) digresión, añadiremos que si la *Comedia de final feliz* fue modificada antes de publicarse, dejando evidentes huellas de tal modificación, tanto en la carta como en el propio texto, deberemos deducir que esas modificaciones no serían introducidas por el propio "autor" (que no las habría realizado, o las habría hecho más sabiamente), sino por el "amigo", es decir por el que patrocinó la publicación.

Y con estas deducciones hemos hallado respuestas a todas las preguntas formuladas en el primer párrafo del Capítulo: Rojas pudo llevar a cabo la acción descrita por que era, precisamente, el "amigo" a quien el "autor" envió su obra; obra que pudo considerar suya por ese carácter de obsequio, en pago de las muchas mercedes otorgadas al autor por su libre liberalidad, en tiempos pasados y, además, porque este último quiso (y lo cumplió) mantener oculta su personalidad:

"Y pues él, con temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprender que a saber inventar, celó su nombre, no me culpéis si en el fin bajo que lo pongo no expresare el mío..."

De todas formas, volveremos a ocuparnos de este asunto, con más espacio en los apartados 9.9. y 9.10.

9.4. ¿TRES DESCRIPCIONES DE UNA MISMA FIGURA?

Lo que tratamos de poner de manifiesto en este epígrafe es que los indicios que la *carta* nos proporciona sobre la personalidad del "amigo" a quien el "autor" se dirige, los rasgos y circunstancias de la figura de Calisto que nos ofrece la obra, y los datos disponibles de la vida de Fernando de Rojas, nos permiten establecer cierta relación de semejanza entre las tres figuras, y que esta relación queda subrayada por el *carácter ejemplar* de la obra. Esta relación de semejanza puede ser establecida en torno a las tres siguientes características: edad, riqueza o posición social y generosidad.

9.4.1. Primer parámetro: la edad

En cuanto a la edad, la del destinatario de la *carta* resulta difícil de cuantificar en cifras exactas; lo único que sabemos positivamente es que era joven y, aunque no se le asigne esta calificación directamente, puede entenderse que también "mancebo"; así se desprende de este fragmento:

"me venía a la memoria, no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y de él cruelmente lastimada."

Sobre estos dos términos: "mancebo" y "juventud",

el Diccionario de Autoridades explica lo siguiente:

Mancebo: El mozo o joven que no pasa de treinta o cuarenta años.

Juventud: El tiempo de la edad de joven, que comienza desde los catorce y llega hasta los veintidós años.

Como puede comprobarse, el término "mancebo" resulta más fluctuante, pero el que verdaderamente está referido al "amigo" sin ninguna duda es el de "juventud", lo que implicaría estimarle una edad máxima de 21 años. Ahora bien, ese "*se me representa haber visto*" expresado por alguien que está "*ausente de sus tierras*" y que desde entonces hasta ahora ha escrito una obra literaria de importancia, implica un estimable paso de tiempo. ¿Sería, pues, forzar mucho las cosas pensar en dos años más? Llegaríamos así a los 23 de Calisto...

Porque este dato sí que lo tenemos bien cierto, según atestigua este fragmento de diálogo entre Melibea y Celestina, correspondiente al *auto IV*:

MELIBEA. "¿Y qué tiempo ha?."

CELESTINA. "Podrá ser, señora, de ventitrés años, que aquí está Celestina que le vio nacer y le tomó a los pies de su madre."

En lo que respecta a Fernando de Rojas, no hay duda de que quien ha estudiado más a fondo el tema, hasta el punto de llamarse a sí mismo "su biógrafo americano", es Stephen Gilman. Nada mejor, por tanto, que reproducir aquí sus estimaciones:

La *Comedia* fue escrita -o más bien terminada- después de 1496, el año de la publicación de la edición de Basilea de Petrarca, usado en ella como libro de referencia [...] (Rojas) había recibido

el grado de bachiller hacia 1500, fecha de la primera edición que llevaría los versos acrósticos. Finalmente está la sólida indicación del prólogo de que las añadiduras e interpolaciones impresas por primera vez en 1502 fueron escritas estando todavía en Salamanca. Me refiero de manera particular a la afirmación de que fue la "alegre juventud y mancebía" la que discutió la obra y le urgió a que la alargara, y la afirmación de que la tarea fue realizada durante momentos hurtados al "principal estudio" del escritor. ... Puesto que el grado de bachiller en leyes exigía normalmente seis años de preparación y la licenciatura requería cuatro años más, podemos provisionalmente suponer que Rojas llegó a Salamanca en 1493 ó 1494 (esto es, unos seis años antes de la mención de su título de bachiller en los acrósticos) y que permaneció allí hasta 1501 ó 1502 (es decir, después de terminar la Tragicomedia)... La aceptación del año 1494 para la llegada a Salamanca nos permitirá a su vez estimar la fecha... del nacimiento de Rojas. La edad normal de los estudiantes de primer año estaba entre 14 y 16 años... Podemos conjeturar pues que Rojas tenía 18 años cuando emprendió el largo viaje desde la Puebla a Salamanca por vez primera, lo cual, a su vez, fija la fecha de su nacimiento en 1476 (5).

Todo lo cual quiere decir que, cuando salió a la calle la edición de Burgos, Fernando de Rojas tendría, según Gilman, ¡23 años!... Por otra parte, esta coincidencia ya fue intuita por Menéndez Pelayo quien, en una nota a pie de página, escribía al respecto:

Acaso no esté puesta sin misterio la edad de Calisto en el auto IV... (6).

Tienen, además, particular interés estas deducciones o intuiciones, no sólo por el indudable prestigio de las dos autoridades que las formulan, sino porque precisamente las expresan, pese a que no cuadren bien con sus teorías en lo que concierne a la autoría de la obra. Menéndez Pelayo se ve precisado a forzar argumentos para convencernos de que, pese a su juventud, Rojas pudo escribir La Celestina, porque:

el autor de La Celestina era positivamente un genio, y con el genio no rigen las reglas comunes (7).

Y es que, naturalmente, tanto Menéndez Pelayo como Gilman defienden la autoría de Rojas, el primero en su totalidad, y el segundo con respecto a los *autos* II-XVI de la Comedia más los añadidos de la Tragicomedia, sin renunciar por completo a la posibilidad de que también pueda pertenecerle el primero. Es más, hemos podido comprobar cómo Gilman fuerza un poco las fechas para retardar lo más posible la del nacimiento del Bachiller; por eso, después de decir que la edad normal para iniciar los estudios de leyes estaba comprendida entre 14 y 16 años, propone la hipótesis de que Rojas pudo comenzarlos a los 18, lo que, en verdad sea dicho, no encaja demasiado bien con esa categoría de "genio" que Menéndez Pelayo se ve obligado a atribuirle, cuando según Gilman Juan del Encina, por ejemplo, lo había hecho a los 14 (8).

9.4.2. Segundo parámetro: Riqueza o posición social

Con respecto a la riqueza o posición social, tampoco podemos ofrecer demasiados datos referentes al "amigo". Tanto para evaluarle en esta característica como en la de la generosidad, sólo disponemos de los indicios que nos proporciona el comienzo de la carta:

"Suelen los que de sus tierras ausentes se hallan considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padece, para con la tal servir a los coterráneos, de quienes de algún tiempo

beneficio recibido tienen, y viendo que legítima obligación a investigar lo semejante me compelia, para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas..."

Siguiendo nuestro sistema habitual, nos encontramos aquí con tres palabras clave, que parece necesario aclarar:

Liberalidad: Virtud moral que modera el afecto humano en dar las riquezas, sin otro motivo que el de la honestidad. Consiste en el medio de la prodigalidad y la avaricia, que son sus extremos viciosos.

Merced: En su riguroso significado, vale el premio o galardón que se da por el trabajo, especialmente al jornalero.

Merced: Por ampliación, significa cualquier beneficio gracioso que se hace a otro, aunque sea de igual a igual.

Beneficio: El bien que uno hace a otro, liberal y gratuitamente.

Finalmente, deberemos también fijarnos en la palabra "*libre*", aunque para eso no sea preciso consultar ningún diccionario, pero sí reparar en que está calificando al sustantivo "*liberalidad*" y de esta asociación se pueden deducir dos cosas:

- 1^a un refuerzo de la palabra calificada, formando una especie de superlativo, como ocurriría con expresiones del tipo "blanca blancura" y "verdad verdadera".
- 2^a que se den las condiciones necesarias para que el ejercicio de esa liberalidad sea posible, es decir, entre otras cosas, que se cuente con los medios para ello.

Quizás, a la vista de todo esto, no sea necesario -porque tampoco es fácil- sacar conclusiones demasiado ta

jantes o demasiado firmes; simplemente diremos que esas expresiones y los significados de las palabras que las forman, permiten hacernos la idea de que el autor se está dirigiendo a un joven de cierta posición social y económica y también -dejando esto ya sentado, para cuando nos ocupemos de la tercera característica- de una cierta generosidad.

Asimismo nos da idea de la magnitud de las mercedes recibidas, reflejo evidente de la esplendidez y, en consecuencia, de las posibilidades del amigo, el hecho de que, para expresar su gratitud, el autor no haya dudado en gastar muchas horas de su tiempo en hacer algo con qué servirle, es decir, en ajustar la "paga" a lo recibido:

"asaz veces retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y mi juicio a volar..."

Pero aún podemos aportar un dato más elocuente, para aclarar el número de horas dedicado a satisfacer ese agradecimiento: nada más, ni nada menos, que el tiempo necesario para escribir los prodigiosos diálogos de La Cestina.

Naturalmente, las referencias que tenemos de Calisto son también a este respecto las más precisas; una primera evaluación surge de la simple lectura del comienzo del Argumento general:

"Calisto fue de noble linaje [...] de estado mediano."

Pero dentro del propio texto hay otras muchas precisiones:

SEMPRONIO (auto IX). "Señora, el vulgo parlero no perdona las tachas de sus señores, y así, yo creo que si alguna tuviera Melíbea ya sería descu**bi**erta de los que con ella, más que con nosotros, tratan. Y aunque lo que dices concediese, Calisto es caballero, Melíbea hijadalgo."

y, según el Diccionario de Autoridades,

Caballero es "El hidalgo antiguo, notoriamente noble, que tiene algún lustre más que los otros hidalgos, o en la antigüedad, o en los méritos suyos o heredados" (9).

En cuanto a la situación económica, las referencias son igualmente precisas:

SEMPRONIO (auto I). "...eres hombre y de claro ingenio, y más, a quien la naturaleza dotó de los mejores bienes que tuvo [...] e allende desto, fortuna medianamente partió contigo lo suyo, en tal cantidad que los bienes que tienes de dentro con los de fuera resplandecen, porque sin los bienes de fuera, de los cuales la fortuna es señora, a ninguno acaece en esta vida ser bienaventurado".

Hay, por supuesto, otras muchas más a lo largo de toda la obra, pero no parece necesario traerlas a colación, porque la figura ha quedado ya bien definida en el aspecto que estamos analizando.

Pasamos, pues, a ocuparnos del Bachiller Fernando de Rojas. Desgraciadamente carecemos de datos referentes al período de su juventud, pero sí los tenemos, completísimos, de los bienes que poseía en el momento de su muerte, ya que disponemos de su testamento. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la movilidad social y económica era mucho menor en aquellos tiempos que en los nuestros y, por lo tanto, si bien no podemos afirmar que la evaluación que vamos a hacer de su fortuna refleje exactamente su si

tuación de juventud, sí puede proporcionarnos alguna idea. Dicha evaluación fue realizada por Gilman en los siguientes términos:

A la hora de su muerte, su riqueza total (o al menos la parte de la misma que se registró públicamente) llegaba a la suma de algo menos de 400.000 maravedíes y de esta cantidad, como un tercio (119.500) lo formaban hipotecas sobre tierras (En nota aparte a este párrafo Gilman dice que "sin embargo, como sospechamos [...] pudo haber habido posesiones ocultas, incluidas las propiedades de La Puebla") [...]. El interés cargado por Rojas no era usurario (invariablemente 8,3 ó 8,4 por ciento) y ascendía en 1541 a 10.572 maravedíes al año [...]. ¿Qué significan estos números? En cuanto yo alcanzo a ver, no existe una forma totalmente satisfactoria de traducirlos a sus equivalentes modernos, pero es claro, al menos, que la familia Rojas era una familia acomodada, en el sentido de que ganaba sustancialmente más de lo que necesitaba gastar. El bachiller no tuvo tanto éxito en los negocios como su nieto el abogado de la Real Chancillería, que fundó un mayorazgo, pero dentro de las más modestas posibilidades ofrecidas por Talavera, su acumulación de capital era económicamente respetable (10).

En cuanto a su rango social, existe casi la evidencia completa de su condición de hidalgo. Este tema fue estudiado a fondo por Otis H. Green en un artículo titulado "Fernando de Rojas, converso e hidalgo", publicado en Hispanic Review, 1947. También Stephen Gilman le dedica un apartado de su libro citado, que expresivamente titula "Porque soy hidalgo" (págs. 151-158). Entre otros testimonios ofrece los siguientes:

Podemos advertir, además, que el hijo mayor de Rojas, el licenciado Francisco, no tenía dudas sobre sus derechos y privilegios. Cuando en su ancianidad se vio amenazado con la cárcel por impago de deudas, contestó: "yo, por ser como soy hidalgo, y estar y haber estado en tal posesión y reputación de mí y de mis antecesores, y haber tenido oficio noble de abogacía y judicatura, no puedo estar preso por deudas civiles". La preten-

sión es convincente... porque difícilmente se hubiera hecho si los demandantes hubieran podido redargüirla.

El otro se refiere a un expediente de Probanza de Hidalguía de un nieto del Bachiller, de su mismo nombre:

Este testigo oyó decir que el Concejo de la dicha villa de La Puebla de Montalbán y los cogedores del pecho y servicio real debido a Su Majestad, pedían al dicho bachiller Fernando de Rojas que pechase por razón de los bienes que tenía en la dicha villa. El dicho bachiller Fernando de Rojas jamás quiso pagar el pecho real ni dar prendas ningunas, por ser tal hombre hijodalgo; antes sabe este testigo y vio que por los malos tratamientos que el señor de dicha villa, que llamaban don Alonso, les hacía a los hijosdalgo, se desavercinaron algunos de ellos [...] y el dicho bachiller Fernando de Rojas se fue a vivir a la dicha villa de Talavera.

Sabemos, además, que en su nueva residencia de Talavera llegó a gozar de no poca estima, ya que, entre el 15 de febrero y el 21 de marzo de 1538 ocupó incluso el cargo de Alcalde Mayor, sustituyendo al Dr. Núñez de Durango y, según afirma Gilman:

El privilegio o el honor más sobresaliente de la villa (ambos estudiados por Cosme Gómez en las Relaciones) era el nombramiento local del alcalde en períodos que transcurrían entre la muerte de un obispo y la investidura de su sucesor (11).

9.4.3. Tercer parámetro: la generosidad

Nos toca, finalmente, abordar el tema de la generosidad. En lo que respecta al destinatario de la carta, ya quedó, como vimos, agotado el tema. En cuanto a Calisto, las citas que aluden a esta característica no escasean, por supuesto; pero vamos a limitarnos a entresacar

una de ellas:

CELESTINA (auto III). "Melibeia es hermosa, Calisto loco y franco. Ni a él pesará gastar, ni a mí andar. ¡Bulla moneda y dure el pleito lo que dure!"

Además, como datos más concretos, podemos extraer alguna idea del valor de los regalos hechos por Calisto a sus servidores en esta empresa: a Sempronio un jubón de brocado, simplemente por el hecho de recomendarle a Celestina como medianera y de salir en su búsqueda, y a ésta cien monedas de oro y una "cadenilla" de este mismo metal.

En las ya citadas Actas del primer Congreso Internacional sobre La Celestina, D. Antonio Orol Pernas analiza el valor de estas dádivas a la alcahueta, en un interesante artículo titulado "Las monedas en la época de La Celestina". Según dicho autor, las monedas de oro vigentes entonces eran: el *Enrique*, o *Castellano* y la *Dobla de la banda*; ésta, de menor valor que aquél, es la escogida como base para sus cálculos, que tienen su origen en datos referidos a los años 1471-1472. He aquí, pues, sus deducciones:

En estos dos años y en diferentes fechas encontré la equivalencia de la Dobla en un valor próximo a 300 maravedís, incluso en documentación oficial, como la cédula dada en Medina del Campo el 30-7-1471. Por tanto, las cien doblas equivalían a 30.000 maravedís...

Pármelo, refiriéndose a la cadenilla que Calisto le entregó a Celestina (dice): "¡cadenilla la llama! ¿No lo oyes, Sempronio? No estima el gasto. Pues yo te certifico que no diese mi parte por medio marco de oro, por mal que la vieja lo reparta". El marco es un peso o patrón ponderal usado para pesar monedas o metales preciosos, de ahí que, además de en gramos, se evaluara en monedas. En Enrique IV, el marco que estaba en vigor era el de Colonia, de utilización muy generalizada en

la Edad Media e incluso posteriormente. El peso de este marco es de unos 233,8 gr. y su evaluación en maravedís es variable. En el año tomado como modelo anteriormente (1471) entraban [...] 50 doblas. Si una parte, según indica Pármeno, es medio marco o algo más, el total sería uno y medio, o sea, unas 75 doblas, que sumadas a las cien entregadas en metálico, nos sitúan mejor para comprender la avaricia y el trágico fin de los actores de la obra de Rojas.

A título de curiosidad diré que el obsequio de Calisto (monedas y cadena) valorándolo hoy como oro supondría unas 160.000 pts. (12).

Nada se dice aquí del valor del jubón, pero, con todo lo expuesto, tenemos datos suficientes para poner de manifiesto, no ya la generosidad, sino la esplendidez de Calisto.

Para indagar la cualidad a que nos estamos refiriendo en la figura del Bachiller, será preciso tomar algunas referencias aisladas de la citada obra de Gilman, de la que tanto provecho estamos sacando para la redacción de este capítulo. Entre algunos datos que él considera pueden fecharse con precisión, figura la adquisición de una hipoteca sobre una finca de La Puebla en 1512. (Aprovechamos la referencia a esta fecha para hacer notar que en este caso no se trata de una que esté próxima a la de su muerte, sino que, más bien, corresponde a su juventud: unos trece años después de la publicación, por primera vez, de La Celestina). Con respecto a esta transacción, Gilman hace la siguiente aclaración en nota n° 4, al pie de la página 387:

Aparecen dos detalles importantes de información concreta. El primero es que en 1512 Rojas todavía era considerado como "vecino de La Puebla": "Otorgo e conozco que vendo [...] a vos el honrado bachiller Hernando de Rojas, vecino de esta villa

de La Puebla de Montalbán que estades presente [...] El segundo es que Rojas es presentado como persona amable con sus parientes, o al menos, con Elvira, la tía de Leonor, a quien se había hecho la compra: "Yo, de mi propia y libre y agradable voluntad, os hago gracia y donación de la demasía [...] esto por muchas honras y buenas obras que debo al dicho bachiller.

En relación con esta misma característica, el "biógrafo americano" de Rojas hace estas consideraciones (pág. 419):

Pienso que deberíamos imaginárnoslo dispensando favores y buenos consejos, o prestando dinero a aquéllos que se hallaban en apuros, y sin hacer excesivos esfuerzos por recuperar el dinero cuando el deudor no pudiese hacer frente a sus pagos a tiempo. De hecho, el inventario (que se hizo a su muerte) menciona deudas no vencidas.

Entre estas deudas no vencidas y ponderando su bienestar económico señala más adelante (pág. 464) la siguiente:

Como consecuencia [de su bienestar] podía prestar sin interés a Isabel Núñez, su cuñada viuda, la suma considerable de 44 ducados. [Y en nota nº 203 aclara:]

A este acto de delicadeza se alude en el testamento: "Yten cuarenta y cuatro ducados que debe la de Alonso Rodríguez de Palma, viuda, vecina de Toledo, que se las prestó el dicho señor bachiller de su mano a la suya" [...] Al realizar el caudal hereditario, los herederos, al parecer menos caritativos que el bachiller, enviaron a Alonso Martín [...] a Toledo, a hacerse cargo de la deuda.

Finalmente, no carecen de interés a los fines que ahora nos ocupan (y de paso, también como elementos para poder juzgar sobre la sinceridad o insinceridad de sus prácticas cristianas) las siguientes reflexiones, acompañadas de datos sobre gastos de sus honras fúnebres determinados por el Bachiller en su testamento, que hace Gilman en la página 466 (hay que aclarar, para evaluar estas

reflexiones en el aspecto antes separado entre paréntesis, que el investigador americano se muestra proclive a la opinión de que el Bachiller era converso insincero, de ahí el ligero tono reticente de sus palabras):

Se han hecho naturalmente algunos intentos para interpretar el lenguaje y mandas religiosas como pruebas de que, cualquiera que sea su origen, Rojas era (o llegó a ser con los años) un indudable creyente en la "Santa Madre Iglesia" ¿Cómo explicar de otro modo, se ha preguntado, el entierro en un convento, las reiteradas afirmaciones de fe [...], el bastante caro "hábito del señor San Francisco" que fue su sudario, los legados a los monasterios e iglesias locales, o los 2.000 maravedís que se habían de distribuir en limosnas "a las personas pobres y vergonzantes" por el mayor-domo de la institución que le ofreció su último asilo? . [En nota 207 a pie de página, y en relación con el hábito mencionado dice] "Costó 600 maravedís y fue descrito como "espléndido" por el médico que lo examinó del laboratorio de Medicina Legal de Madrid, sobre la base de los pocos fragmentos que se encontraron en los restos de Rojas. Sin embargo, esta suma es poca si la comparamos con otros gastos del funeral que incluían mil maravedís al "Cabildo" para el cortejo, 400 a la Cofradía de la Caridad que acompañó al féretro, casi 2.000 para las "hachas de cera", así como mayores cantidades aún para las misas que se piden en el testamento.

Creemos, en fin, que hemos presentado suficientes datos, si no para demostrar, sí, al menos, para sugerir similitudes en los tres aspectos entre el "amigo", destinatario de la carta, la figura de ficción literaria, Calisto, y la persona real de Fernando de Rojas, a quienes, resumiendo, podemos definir como jóvenes (entre 20 y 25 años), con categoría de "hidalgo" (por lo menos los dos últimos, ya que del "amigo" no se da ningún dato al respecto), disfrutando de una situación económica desahogada y mostrando patentes rasgos de generosidad. Para nosotros,

el primero y el tercero son la misma persona, mientras que el segundo encarna el "ejemplo" que debe servir de es carmiento; de ahí su semejanza, aunque en él, el rasgo de generosidad o "liberalidad" quede convertido en "su extremo vicioso, la prodigalidad", porque así conviene a un "ejemplo" cuyo fin es demostrar "los engaños que están en cerrados en sirvientes y alcahuetas".

Y este carácter ejemplar de la obra, del que nos ocupamos con cierta extensión en el apartado 9.6., puede servirnos de apoyo complementario a la teoría recientemente expuesta, porque, si bien los datos referentes al "amigo" han sido siempre los más pobres en esta comparación entre las tres figuras (naturalmente, no podemos aportar más que los que se deducen del texto de la carta) ese mismo carácter ejemplar nos encamina ya a establecer vínculos de semejanza entre el "ejemplo" (Calisto) y el objetivo de su enseñanza (el destinatario de la carta); en efecto, cuanto mayor sea esta semejanza, más fácilmente podrá "aplicarse el cuento" a sí mismo dicho destinatario y, por lo tanto, alcanzará mayor eficacia la moraleja.

Como consecuencia, el pretendido carácter autobiográfico de la obra, que se desprende de las teorías de Gilman y, en menor medida o más veladamente, de la intuición de Menéndez Pelayo, resulta poco verosímil, porque el "ejemplo" no debe identificarse con el autor, sino con el receptor de la enseñanza. Así pues, la obra no tiene tal carácter autobiográfico, sino simplemente biográfico. Coincidimos, eso sí, en que se refiere a la figura de Fer

nando de Rojas, pero mientras que para los ilustres investigadores aludidos esta referencia está relacionada con su carácter de autor, para nosotros se debe a su calidad de "amigo" del mismo (aunque luego él estableciese algunas modificaciones, incluso fundamentales desde el punto de vista argumental, que le permiten compartir esa autoría; y como el "autor intermedio", así como el "antiguo" pretenden -y lo consiguen- permanecer en el anonimato, resulta que oficialmente no queda más autor que Fernando de Rojas).

9.5. OPOSICIÓN, RESPECTO A LOS MISMOS PARÁMETROS, ENTRE LA IMAGEN DEL "AUTOR" Y LA DE ROJAS

Finalmente, y para rematar esta cuestión, vamos a tratarla desde el punto de vista inverso, es decir, vamos a tratar de hacer ver que los datos presentados sobre la vida y circunstancias de Fernando de Rojas no encajan bien con los correspondientes a la figura del autor de la *carta* o, lo que es lo mismo, a la del que compuso los diálogos de La Celestina.

Efectivamente, dado lo desahogado de su posición económica, como hemos podido comprobar, no nos lo imaginamos enviando una obra literaria a un "amigo", "para pagar las muchas mercedes de su libre liberalidad recibidas" y, menos aún, nos lo imaginamos investigando pacientemente:

"asaz veces retraído en mi cámara, acostado sobre

mi propia mano, echando mis sentidos por ventores
y mi juicio a volar".

para componer una obra literaria, función a la que tan os-
tensiblemente reacio va a mostrarse en el resto de sus
días, como él mismo documenta en el Prólogo de la Tragi-
comedia:

"de manera que acordé, aunque contra mi voluntad,
meter segunda vez la pluma en tan extraña labor y
tan ajena de mi facultad, hurtando algunos ratos
a mi principal estudio, con otras horas dedicadas
para recreación."

Si nos fijamos en otra de sus características, la
de su juventud, no tendremos más remedio que reconocer
que la dedicatoria de la carta es impropia de tal condi-
ción. ¿Es que acaso resulta lógico que un joven de alrede-
dor de 23 años, en plena época de estudiante, se dirija a
otro dándole tales consejos, reflejo indudable de una ma-
yor experiencia y hablándole incluso de su "*juventud pie-
sa de amor*"? Quizás pudiera resultar esto comprensible
en el caso de que la juventud del que escribe la carta es-
tuviese compensada por una profesión religiosa, ya que en
tonces esa experiencia, no justificable por la edad, lo
estaría, y con cierta amplitud, a causa de la meditación,
de las enseñanzas recibidas y de la propia vocación; pero
sabemos que este no es el caso del Bachiller Fernando de
Rojas.

Si, al hilo de lo que acabamos de decir, nos dete-
nemos a pensar, no ya en la carta, sino en la propia obra,
nuestro excepticismo alcanza todavía mayores proporciones.
Pasemos por encima la condición de "genio" que ha de impu-
társele, necesariamente, al autor de *La Celestina*; ello

podría explicarlo todo, si la obra fuese, enteramente, producto de su observación personal, pero infinidad de autores como Castro Guisasola, Deyermond, Cejador, Menéndez Pelayo, Lida de Malkiel, Gilman, etc., al poner de manifiesto las múltiples fuentes literarias de *La Celestina*, dan a entender que su elaboración denota profundísimos conocimientos del teatro y de la literatura clásicos, del Renacimiento italiano, encarnado fundamentalmente en Petrarca y en la comedia humanística, del teatro medieval y de las derivaciones de Terencio, plasmadas en la comedia elegíaca, y, finalmente, de la propia literatura castellana, a través del Arcipreste de Hita, del de Talavera, de Juan de Mena, del Tostado, etc., y esto resulta impropio de un simple *Bachiller en Leyes*, ¡si al menos lo hubiese sido en Letras!...

M. Marcel Bataillon hace a este respecto el siguiente comentario:

Esta obra es tanto mas de admirar, si el hombre serio que se entretiene con ella es un jurista, a quien "su facultad" no obligaba a ser buen humanista y filósofo. No sabemos de qué facultad sería el título de Bachiller enarbolado por Fernando de Rojas. Sería quizás un bachillerato en Artes adquirido con anterioridad a los estudios jurídicos. Pero las gentes cultivadas de la época sabían que, a diferencia de los teólogos y de los médicos, los juristas no pasaban obligatoriamente por la Facultad de Artes (13).

Como vemos, M. Bataillon necesita suponer ese previo Bachillerato en Artes, que no consta en ninguna parte, para justificar la autoría de Rojas que él cree firmemente. La realidad, en cambio, sin suposiciones, parece bien distinta.

Finalmente y, aún haciendo por admitir lo imposible, se nos ocurre una última consideración relacionada también con la edad. ¿Cómo sería posible que un "genio" tal, capaz de escribir a los 23 años quince actos de esta obra sin par, viva 41 más y no vuelva a dar otro testimonio de ese genio y ni siquiera lo intente?. Menéndez Pelayo, justificando esa juventud, aduce el ejemplo de Larra, capaz de producir auténticas obras maestras, pese a lo prematuro de su muerte; pero el caso no es comparable desde este otro punto de vista, ya que Rojas no murió joven, sino más bien en la edad madura y, sin embargo, no escribió nada más.

Un escritor, un artista en general, puede tener una producción desigual y, dentro de ella, lograr una obra maestra que sobresalga de las demás, al ser realizada en un momento de particular inspiración; pero siempre cuenta con unos precedentes, una preparación previa que le permita llegar a ese momento estelar y luego, en todo caso, un declinar más o menos brusco, si es que no le sobreviene la muerte en el momento cumbre del éxito. Pero escribir una sola obra en plena juventud y que esa sea, precisamente, una de las piezas maestras de la Literatura universal, impresa y traducida a varios idiomas en vida del autor, prueba de su éxito, y que él no intente repetir la suerte, aunque luego fracase, resulta muy duro de creer y obliga a buscar una explicación plausible de tal misterio.

La fama del Bachiller se debe exclusivamente a esa obra; no ahora, sino desde siempre. Por ello, en todos

los procesos en que figura su nombre, quien lo pronuncia añade con invariable insistencia: "el que compuso a Melibeia", o el que "compuso a Celestina", porque en esto se cifraba su más segura identificación. Parece deducirse de ello que Rojas no fue "padre", sino "hijo" de su obra.

9.6. EL CARÁCTER "EJEMPLAR" DE LA "COMEDIA DE FINAL FELIZ"

En diversas ocasiones y, de manera particular, en el anterior epígrafe, hemos insistido en el carácter "ejemplar" de la *Comedia de final feliz*, y parece que hemos llegado ya al momento apropiado para dilucidar esta cuestión. Para explicar dicho concepto de ejemplaridad no encontramos recurso más fácil y claro que el de considerar la primera acepción que, para la palabra *exemplo*, considera el Diccionario de Autoridades:

Caso, suceso u hecho que se propone y se refiere, o para que se imite y siga, siendo bueno y honesto o para que se huya y evite, siendo malo.

Queremos significar, al dar esta definición, que no pretendemos entrar en esa polémica entablada en torno al controvertido carácter moral de La Celestina, defendido, entre otros, por Gaspar von Barth en tiempos ya lejanos y en época más moderna por el profesor Bataillon (14).

Y no vamos a entrar en ella porque, en cierta medida, ambos conceptos, ejemplaridad y moralidad, son, en esencia, independientes entre sí. Para materializar un fin ejemplar es suficiente poner de manifiesto, a través

de un símil adecuado, los perjuicios que pueden derivarse de una determinada conducta, aunque esta pueda no ser contraria a la moral en sentido estricto. Tales serían los casos de la imprudencia, la glotonería, el exceso de confianza, la charlatanería que, evidentemente se prestan a ser eficazmente ejemplificados.

Pero también puede suceder que una conducta inmoral reciba un castigo, que nada tenga que ver con la inmoralidad en sí, sino con determinadas circunstancias conexas. Se puede utilizar una moticicleta para dar un paseo o para perpetrar un delito y caerse de ella en una y otra circunstancia, porque el riesgo de caer se cifra en la utilización del vehículo, no en el fin con que se use.

Esto es, precisamente, lo que se percibe de la Comedia de final feliz, a través de lo que de ella nos dicen el título, la carta, los versos y la segunda parte del incipit -la primera parte de esta pieza es cuestión distinta y aún la emplearemos para otra deducción- pues como vimos en el apartado 3.6. todas estas piezas coinciden en alertar contra los engaños de sirvientes y alcahuetas. Calisto, como cualquier otro amante, pudo acudir a ellos con "buen" o con "mal" fin (esas piezas no nos dicen nada al respecto y las menciones a Erasístrato, a Píramo y Tisbe, al plebérico corazón y a la gravedad de obediencia lo ponen todo en duda, como vimos) pero lo que realmente se le reprocha es "fiar de alcahueta y de mal sirviente".

La Comedia de final feliz tuvo, por tanto, un indudable carácter ejemplar, atribuyendo a este concepto un

significado ampliamente acreditado en las letras españolas, desde el famoso Conde Lucanor o Libro de los ejemplos de D. Juan Manuel, a las Novelas ejemplares, que en muchos casos, sobre todo estas últimas, ofrecen una "moralidad" un tanto dudosa. Así lo entendió perfectamente Rojas, y lo puso de manifiesto comenzando la penúltima octava acróstica con estas palabras: "*Vosotros que amáis tomad este ejemplo*".

Y por eso, volviendo al tema del apartado anterior, si Gilman y Menéndez Pelayo encuentran semejanza entre las figuras de Calisto y Fernando de Rojas, ello ha de significar que tales figuras han de ser identificadas con las del "amigo", para que este pueda "verse" en ese ejemplo. La identificación con el "autor" no tiene, en cambio ningún sentido.

9.7. SE COMPLETA LA RESPUESTA A M. MARCEL BATAILLON

En el apartado 3.7., nos ocupábamos de una serie de interrogantes planteados por el hispanista francés, a los que creemos haber dado adecuada respuesta. Nos quedaba, sin embargo, una cuestión por dilucidar: la razón del cambio del verso:

"amor apacible o desamor esquivo"

por

"Apolo, Diana o Cupido altivo"

En dicho epígrafe, ofrecíamos ya una primera jus-

tificación para ello, justificación que debemos calificar como "de carácter positivo", porque ofrece las causas que aconsejaban la inclusión de la segunda forma; pero también hay otra "de carácter negativo" que pone de relieve la necesidad de eliminar la primera, y ésta es la que vamos a tratar de explicar ahora:

La primera forma resultaba, pese a la perplejidad de M. Bataillon, perfectamente coherente; examinémosla:

"Si bien discernéis mi limpio motivo
a cual se adereza de aquestos extremos
con cual participa, quien rige sus remos
Amor apacible o desamor esquivo
Buscad bien el fin de aquesto que escribo"...

y, como sabemos, ese "fin", en el conjunto de las cuatro octavas que forman el "*fin bajo*" eran:

"Estos amantes les pondrán temor
a fiar de alcahueta ni de mal sirviente."

La primera acepción de "discernir" en el Diccionario de Autoridades es:

Distinguir una cosa de otra; conocer y enjuiciar la diferencia que hay entre las dos.

Y podemos comprobar que ese concepto de dualidad presente en el término "*discernir*" permanece latente en todos los versos de la media estrofa transcrita: se trata de discernir entre dos "*extremos*", es decir, entre dos polos manifiestamente contradictorios, opuestos, y tales extremos contradictorios son, precisamente, "*amor apacible*" y "*desamor esquivo*".

¿Por qué le dice esto el "*autor*" al "*amigo*"?. Porque, dado el carácter ejemplar de la obra, el "*amigo*" se vería, sin duda, reflejado en Calisto. Ahora bien, en la

Comedia de final feliz este personaje debería aparecer más ridiculizado aún que en la versión final, pues no olvidemos que el Argumento principal de aquélla, reflejado de manera concorde en todas las piezas preliminares, es el engaño perpetrado en su persona por sirvientes y alcahuetas. Por tanto, al "amigo" destinatario de la obra se le plantearía, con toda lógica, la duda de si lo que pretendió el "autor" reencarnándole en el personaje de Calisto era:

- proporcionarle, sinceramente, "defensivas armas" para resistir los "fuegos" del amor, que le tenían "cruelmente lastimado", lo que sería una buena muestra de "amor apacible" o
- burlarse de él, ridiculizándole, signo evidente de "desamor esquivo".

Por eso le insta a buscar la solución de la duda en el fin de lo que ahora escribe y allí se dice que el objeto de la obra es hacer temer a alcahuetas y malos sirvientes.

Demostrada la perfecta coherencia de estos versos, tenemos despejado el camino para abordar el fondo de la cuestión, es decir, explicar por qué se cambiaron. Para ello necesitaremos utilizar en sentido inverso el razonamiento anterior, aunque incurramos en reiteraciones. La necesidad de claridad nos exime de esta culpa.

Empezaremos por remachar, aunque quizá sea innecesario, porque la cuestión parece absolutamente clara, que el término "*discernéis*" es un plural de cortesía, o sea

un *singular encubierto* completamente concorde con el tono general de la carta:

"las muchas mercedes de vuestra libre liberali-
dad recibidas"...

"aún en particular vuestra misma persona"...

"no me culpéis si en el fin bajo que lo pongo"...

"no sólo a vos, pero a cuantos lo leyeran"...

"y porque conozcáis donde empiezan [...] en la
margen hallaréis"...

Es decir, se le ofrece a una sola persona, al "*amigo*" la posibilidad de "*discernir*" si la obra supone para él una muestra de "*amor apacible*" o de "*desamor esquivo*" lo que es tanto como proclamar que el "*amigo*" destinatario ha sido reflejado conscientemente en la persona de Calisto.

Por otra parte, si bien a nosotros, a casi cinco siglos de distancia en el tiempo, y no poseyendo demasiados datos de la vida de Rojas, no nos ha costado excesivo trabajo encontrar relación entre Calisto y el Bachiller, cosa que ya hicieron, entre otros, Menéndez Pelayo y Gilman, esta relación resultaría mucho más sencilla y evidente para sus contemporáneos. Y si por un lado se establecía identidad entre Calisto y el "*amigo*" y por otro entre Calisto y Fernando de Rojas el resultado no podría ser más evidente, este no podía ser el "*autor*", sino el "*amigo*", como nosotros finalmente hemos deducido porque, pese a los esfuerzos, las huellas no han quedado plenamente borradas.

Pero era preciso intentarlo y, por eso, la media

octava origen de estas disquisiciones queda cambiada así:

"Si bien queréis ver mi limpio motivo
a cual se adereza de aquestos extremos .
con cual participa, quien rige sus remos
Apolo, Diana o Cupido altivo."

Ya no resulta tan evidente el que la obra constituya un ejemplo, aplicando a la persona concreta del *amigo*, pues no se le insta a discernir si se le aconseja o se le burla, si se le muestra amor o desamor. Ahora la cuestión se generaliza y lo único que plantea es la duda de si la pluma del autor ha sido guiada por el dios del amor o por "los que simbolizan las altas disciplinas intelectuales y morales", según expresión de Marcel Bataillon.

Y aunque la dedicatoria continúe dirigida a una sola persona:

"Si bien queréis ver mi limpio motivo..."

circunstancia que no merecía la pena alterar, so pena de variar también por completo la *carta* ya que esta va dirigida "a un su amigo" la verdad es que la alternativa de duda ahora ofrecida: la de saber si la "musa" del "autor" eran Cupido, por una parte, o Apolo y Diana por otra, tiene toda la apariencia de ser una invitación de carácter general, que puede ser dirigida a cualquier lector.

9.8. ¿UN ASOMBROSO DESCUIDO DE D. NICOLÁS ANTONIO?

Clara Louisa Penney, siguiendo lo que parece ser su costumbre, según se desprende de la lectura de su obra sobre *la Celestina*, toca incidentalmente un tema transcen

dental, para enseguida pasar a otra cuestión, dejando aquél en el aire: Estas son sus palabras:

...todavía permanece la enojosa pregunta de por qué se ha dado tanto crédito a Rojas en este libro y ninguno por los autores contemporáneos suyos. Rezabal y Esperabé Arteaga no le registran; el locuaz Francisco Delicado, que incluso añadió un tratado de pronunciación española para beneficio de los lectores italianos no le menciona; nadie dentro del mundo literario parece haberle conocido personalmente (15).

La Sra. Lida de Malkiel, abordando el tema de la pluralidad de autor se expresa en estos términos:

Que yo sepa, antes de Moratín nadie ha puesto en duda las declaraciones de "El autor a un su amigo" [...] Menéndez Pelayo señalaba, como única excepción acaso "a Lorenzo Palmireno, Hypotyposes clarissimorum virorum, Valencia, 1572, pero, como él mismo advierte, la frase de Palmireno es ambigua": Su supuesta atribución de toda la Tragicomedia a Rojas no se desprende con claridad de sus palabras sino de la interpretación que de ellas da Nicolás Antonio en el citado artículo sobre Cota de su Bibliotheca Hispana Nova (16).

En relación con estas citas, aparentemente contradictorias, hay que aclarar varias cosas; es verdad que los pocos escritores antiguos que se ocupan de la autoría de La Celestina no discuten que ésta se deba a la mano de dos autores distintos, lo que ocurre es que, salvo un caso, que nosotros sepamos y que luego citaremos, tampoco dan el nombre de ellos. El ejemplo más ilustre de esta forma de proceder es Juan de Valdés, que, en su Diálogo de la Lengua dice:

Celestina, me contenta el ingenio del autor que la comenzó, no tanto el que la acabó (17).

Y de forma parecida se expresan los que mencionan la obra a partir de otros supuestos. Juan de Timoneda comienza así su introducción a la publicación de Las tres

Comedias, en 1559:

El Autor a los lectores. Cuan apacible sea el estilo cómico para leer, puesto en prosa, y cuan propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los amores de Calisto y Melibea y el otro que hizo la Thebayda (18).

Esta cita de Timoneda resulta muy significativa, respecto al tema que estamos ahora abordando: la no mención a Rojas, cuando algún literato de su tiempo se refiere al autor de La Celestina. Una de las primeras actividades conocidas de este escritor fue la de traficante de libros que, según consta, (19) ejercía hacia 1547, es decir, apenas seis años después de la muerte del Bachiller Fernando de Rojas, por lo que debemos considerarle contemporáneo suyo, aunque perteneciente a la siguiente generación, pues debió ser unos treinta o cuarenta años más joven. Tal actividad, por otra parte, le acredita como amplio conocedor de la literatura de la época y, desde luego, de las distintas ediciones de nuestra obra, a la sazón en plena vigencia, cuyos ejemplares protagonizarían en buena medida muchas de sus operaciones.

Pues bien, como ya hemos visto, se refiere, sin dar nombre alguno, a los autores de la Tebaida y de La Celestina y ello se debe, sin duda, a que la primera es absolutamente anónima y la segunda debía de parecérselo igualmente, a pesar del artificio de los versos acrósticos. Y esta suposición se confirma, por la continuación de la cita que antes transcribimos sólo parcialmente:

Pero faltábales a estas obras, para ser consumadas, poderse representar, como las que hizo Bartolomé de Torres y otros en metro.

Es decir, que cuando está seguro de la identidad del autor no vacila en nombrarle con nombre y apellidos, como hace con Torres Naharro; si no alude a Rojas en el caso de La Celestina, conociendo con toda seguridad los versos acrósticos por su antigua condición de tratante de libros, es porque, como hemos dicho, no le tenía por tal autor, considerando la obra tan anónima como la Tebaida.

Giraldi Cintio dice en su crítica de la obra, comparándola con las "comedias antiguas":

de las cuales [...] ha sido imitador sobre todos los otros el autor de La Celestina (20).

Y Luis Vives, según Lida de Malkiel, el ejemplo que defiende siempre dentro del género dramático es el del "autor que en nuestra lengua escribió la Tragicomedia Celestina" (21).

Vemos, por tanto, que Lida de Malkiel no contradice directamente a Clara Louisa Penney, lo que ocurre simplemente es que cada una de ellas presenta una faceta distinta de la verdad. Y no la contradice, ni podría hacerlo, porque si algún autor de la época hubiese acreditado la autoría de Rojas, citándole por su nombre, ya lo hubieran hecho saber personas de tan vasta erudición como lo fueron muchas de las que se han ocupado del tema.

En cuanto a la expresión de Lorenzo Palmireno, aludida en la cita de la investigadora argentina, es, efectivamente, muy ambigua y no manifiesta ninguna seguridad en la autoría de Rojas, pues sus palabras son las siguientes:

Mira la Hypotyposis del excelente Juan de Mena o del Bachiller Rojas de Montalbán (22)

lo que quiere más bien decir que duda entre la atribución de toda la obra a uno u a otro y que el calificativo "excelente" y la mención en primer lugar parecen indicar que se inclina por Mena antes que por Rojas, a quien sólo parece conocer a través del acróstico.

Pero es ahora cuando llegamos al punto más interesante y origen del título que le hemos dado a este epígrafe porque, prosiguiendo la cita que copiábamos al principio, la Sra. Lida de Malkiel continúa diciendo:

Ahora bien, en lo que atañe a La Celestina, este artículo es uno de los más flojos que escribió el docto bibliógrafo [D. Nicolás Antonio], pues afirma que "Cota o Mena" o "según Palmireno y otros, Rojas" es el autor de La Celestina, mostrando ignorar que la atribución a Cota o a Mena sólo concernía al auto I y que la atribución a Rojas estaba consignada en el acróstico; evidentemente, Nicolás Antonio no había leído las piezas preliminares de La Celestina y, como no alega ninguna razón positiva para su atribución de la obra entera a Cota, creo que su excepcional actitud emana de conocimiento insuficiente, no de reflexión de ningún orden.

Y ya cuesta creer que D. Nicolás Antonio (1617-1684), (en cuya época, al menos en la de su juventud, tenía todavía vigencia plena La Celestina, tan considerada e incluso utilizada como fuente y modelo por Cervantes, Lope de Vega y tantos otros escritores ilustres de la época, y tenuta por un "clásico" indiscutible), procediera tan a la ligera como se dice en la nota, siendo tan notable su erudición y estando empeñado en una obra capital de nuestros estudios literarios: Las Bibliothecas Hispanas, vetus y nova. Resulta, evidentemente, mucho más increíble

que no hubiera leído las piezas preliminares, ni reparado en el significado exacto de los acrósticos, que la posibilidad de que su afirmación, por extraña que parezca (y ya vemos que en la época no lo era en absoluto), sea producto de cierta reflexión.

Creemos que la explicación correcta de esta cita de D. Nicolás Antonio puede ser la siguiente: viviendo a tres siglos menos de distancia que nosotros del momento de la edición de La Celestina y más cerca, por tanto, del lenguaje y de las costumbres de la época; siendo una autoridad en cuestiones literarias, comprendería con facilidad el carácter de la aportación de Rojas a la obra. Ignora, sin embargo, la identidad del verdadero autor; sólo conoce la parte negativa: el Bachiller únicamente la acabó, atribuyendo a esta palabra el significado correcto, y le resulta más aceptable la idea de que ese autor pueda ser alguno de los citados en las piezas preliminares. Por eso expresa a la vez su opinión y sus dudas en estos términos: ese autor fue "Cota o Mena o, según Palmireno y otros, Rojas". Y aún así sabemos que tampoco Palmireno estaba muy seguro, lo mismo que Timoneda.

¿Quiénes serían esos "otros" que sí atribuyen la obra a Rojas citados por D. Nicolás Antonio sin darles ningún relieve? Sólo conocemos uno, sin duda tenido en cuenta por él, ya que se trata del autor de la Comedia Selvagia, Alonso de Villegas, que se expresó en estos términos:

Sabemos de Cota que pudo empezar

Obrando su ciencia, la gran Celestina
Labróse por Rojas su fin con muy fina
Ambrosía que nunca se puede estimar (23).

9.9. CONCEPTO DE "AUTOR" Y MUESTRA DE ALGUNAS PRÁCTICAS DE LA ÉPOCA

Dentro de este capítulo, dedicado a establecer las características de las relaciones entre el Bachiller Fernando de Rojas y la autoría de la obra, y ahora que conocemos realmente el papel que desempeñó, no resultará ocioso hacer algunas consideraciones en torno a las connotaciones de la época relativas a la palabra "autor" incluida siempre en esos epígrafes que preceden a las piezas preliminares y finales y que tanto han contribuido a la identificación de Rojas con el verdadero creador de la obra:

- "El autor a un su amigo."
- "El autor excusándose de su yerro en esta obra que escribió contra sí arguye y compara."
- "Concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la acabó."

El primer paso, como siempre, consistirá en buscar el significado de la palabra en el diccionario adecuado, y así encontramos en el de Covarrubias la siguiente definición:

AUTORES: los que escriben libros y los intitulan con sus nombres, y libro sin autor es mal recibido, porque no hay quien de razón de él ni le defienda.

Y de aquí, un poco "rizando el rizo", es cierto, podríamos sacar la conclusión de que todos esos epígrafes se deben principalmente a ser Rojas quien "da el nombre al libro". También podemos intuir que quizá el Bachiller acabara prestándose a ello para evitar que el libro "fuera mal recibido", posiblemente presionado por los impresores, figuras bastante influyentes en la época. Clara Louisa Penney recoge, al respecto, las siguientes informaciones:

La testarudez de los impresores españoles, a menos que los autores sufragaran el coste de la impresión, fue comentada por Francisco López de Villalobos, médico del Rey Fernando, según el Dr. Mc Pheeters. En Antwerp, el extremeño Arias Montano pagó 200 florines por tener sus *Elucidationes in omnia sanctorum apostolorum scripta*, impreso en 1588 y recibió en cambio cincuenta ejemplares para él. Si Plantino consintió imprimir un libro a sus expensas, comprometió al autor a comprar un cierto número de ejemplares..." (24).

Más interesantes aún son las consideraciones del mismo diccionario para ilustrar la palabra "escribir", otra de las que, como hemos visto, definen la condición de autor:

Escribir a veces significa fabricar obras y darlas escritas e impresas, de diferentes facultades; [...] Verdad es que muchos no escriben, sino trasladan, otros vierten y las más veces pervierten. Hácennos dejar las fuentes claras de las disciplinas, y vamos a beber sus aguas turbias de sus confusiones, haciéndose oscuros y escabrosos; por en cubrir sus hurtos divierten los buenos ingenios y no los dejan consistir en lo sólido y necesario [...] y así todo es andar por las ramas, entretejiendo unas materias con otras [...] algunos de los que escriben neciamente quedan bien castigados, porque gastan su dinero en la impresión y no se les gasta, otros tienen ventura que escriben disparates y el vulgo los celebra y gustan de ellos.

En corroboración de todo esto, no estará de más recordar aquí ciertas prácticas bastante comunes, tanto

en la Antigüedad clásica como en el Renacimiento y aún en épocas posteriores.

A título de ejemplos recordaremos la "contaminación", consistente en la combinación de dos originales griegos para la realización de una comedia romana, practicada por Terencio (25); El Cid, de Corneille, cuyo "parecido" con Las Mocedades del Cid, de Guillén de Castro suscitó una enconada polémica; o el Tartufo, de Molière, en donde es fácil encontrar escenas trasplantadas de El perro del hortelano, de Lope (26); Shakespeare, quien para alguna de sus obras partió de otras anteriores de las que tomó fragmentos enteros y los "entretalló" (27); Calderón, que refunde El alcalde de Zalamea, de Lope, y La niña de Gómez Arias, de Vélez de Guevara (28); Rojas Zorrilla, quien aprovecha comedias preexistentes por partes (29) y Moreto, el "impenitente refundidor", a quien Cáncer finge "entretallando" fragmentos de comedias antiquísimas (30), etc., Clara Louisa Penney confirma a este respecto:

No había defensa contra el plagiarismo, amputación de textos o interpolaciones en el mismo. Puede citarse a este respecto la despreocupada apropiación por parte del protonotario Lucena del entramado y de las ideas de Bartolomé Facio, así como el Orlando furioso español, por no mencionar las libertades tomadas por los traductores ingleses y franceses de la Tragicomedia. El soldado-poeta Jerónimo Jiménez de Urrea (1508-1594) dedicó su traducción del Orlando furioso al príncipe Felipe, explicando que él había condensado en uno sólo el segundo y el tercer autos de Ariosto. Por "amor a la claridad" omitió estancias en los otros cantos, añadiendo unas sesenta de su propia cosecha (31).

Más expresivo aún resulta el caso citado por M. Marcel Bataillon, tratando el tema de los gustos litera-

rarios del Renacimiento:

Nada más instructivo, para quien quiera comprender *La Celestina* según su tiempo, que el curioso "arte de amores" fabricado de piezas y de trozos por Alfonso de Ulloa para el editor veneciano Gabriel Giolito de Ferraris en 1553, el mismo año en que este reedita *La Celestina* aparentemente para el mismo público.

El reúne en ese volumen, aprovechando su éxito y sin dignarse a citar a sus autores, el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, las *Cartas en refranes* de Blasco de Garay y el *Diálogo de mu*
jeres de Cristóbal de Castillejo (32).

En cuanto a posibles defensas contra esas acciones, no había prácticamente ninguna, como dice Clara Louisa Penney. Hasta la segunda mitad del siglo XVI, o sea, durante el tiempo de empleo de los caracteres góticos, a cuya época pertenecen, evidentemente las primeras ediciones de *La Celestina*, sólo de vez en cuando salían a la luz publicaciones protegidas por Privilegios, autorizadas por Aprobaciones o Licencias y loadas por composiciones poéticas de otros autores; únicamente a partir de 1558 se generalizaron esas formalidades, así como la inserción de Tasas y Fes de erratas, todo ello con la finalidad de evi
tar la entrada de ideas heterodoxas, amparar los derechos de los autores y proteger a la colectividad del fraude co
mmercial, y sabido es que las disposiciones legales responden normalmente a necesidades planteadas.

D. José Simón Díaz (33), indica que, aunque el primer Privilegio conocido data de 1490, esta merced se prodigó tan poco, que entre 175 libros editados en Alcalá de Henares hasta 1540, sólo cuatro lo llevan; y en el mis
mo período sólo lo incluyen seis de entre noventa y nueve salidos de las prensas de Valladolid.

Creemos, sin embargo, que las circunstancias legales y ejemplos citados sólo tienen que ver con el caso que nos ocupa en el hecho de que, considerada a su luz, la actividad de Rojas que nosotros deducimos en nuestro estudio, no tiene nada de excepcional. El, sin embargo, pudo actuar, como veremos a continuación, con mucha mayor facilidad y "legitimidad" que los autores mencionados antes.

9.10. NUEVAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LA CARTA

En el apartado 9.2., al tratar de demostrar que la carta no estuvo destinada directamente a la publicación, sino a ejercer su verdadera función de comunicación entre dos personas, uno de los argumentos utilizados fue el de su finalidad: el autor trataba de hacer patente su agradecimiento por los beneficios que su amigo le había prodigado con "*libre liberalidad*". Este es, en verdad el tono constante de la pieza; ya lo hemos resaltado bastante en diferentes epígrafes, y no parece necesario volver a reproducir los párrafos que lo demuestran.

Y estas reiteradas muestras de agradecimiento, unidas, precisamente, al carácter manuscrito del envío, nos hacen pensar que lo que en realidad hizo el autor fue regalar la obra a su amigo, atribuyendo a la palabra "regalar" toda la profundidad de su significado. Por eso decíamos antes que Fernando de Rojas, el "*amigo*", no necesitó

ampararse en las facilidades existentes entonces para practicar la "piratería literaria".

Esta misma idea del "regalo" es admitida por Clara Louisa Penney que sugiere (34) la existencia de una antigua amistad, basada en razones de paisanaje, entre el clérigo humanista Alonso de Proaza, que podría ser el verdadero autor de la obra o, al menos, un importante colaborador, y Garci González de Rojas, natural de Cangas de Tineo, citado como padre del Bachiller Fernando de Rojas en un documento judicial [aunque a Gilman tal documento no le merezca ningún crédito] (35). La autora sugiere esa posibilidad por la proximidad geográfica entre las localidades asturianas de Proaza y Cangas de Tineo.

Según su teoría, Alonso de Proaza, hombre de recursos económicos escasos, habría podido ejercer de tutor de Rojas, recibiendo considerable remuneración, posibilidad que ella documenta, poniendo el ejemplo de otros casos conocidos, como el de Antonio de Nebrija que recibió 150 florines de renta y "muy copiosa ración diaria", durante los tres años que hizo de preceptor y ayo de Juan Rodríguez de Fonseca.

Su conclusión final, después de aducir estos ejemplos, es la siguiente:

De la misma manera que Lucio Marineo trató de "reembolsar" a su benefactor (Lynn p.72), Proaza pudo haber ofrecido esta Comedia a quien había aportado a ella su propia contribución.

No compartimos exactamente la idea de la investigadora americana, en lo que respecta a la identidad del sujeto, pero sí parece posible que pudiera existir alguna rela

ción del tipo que ella insinúa entre el "autor" y Fernando de Rojas.

Además, esa idea del "regalo" queda considerablemente reforzada por el deseo expresivamente manifestado por el "autor" de quedar en el anonimato, que basa, no en una, sino en varias razones: "*temor de detractores y nocibles lenguas*", ser continuador de la obra de otro, y considerar a ésta "*ajena de su facultad*". Quizá no entrase en sus cálculos que el "amigo" hiciera una refundición y la publicase con su nombre, pero la verdad es que la carta, vista bajo este prisma, constituye una poderosa invitación a ello, incluso considerando la cuestión con mentalidad actual.

Por otra parte, los ofrecimientos de obras propias, para que fueran retocadas y ampliadas por otros, son relativamente frecuentes. La Sra. Lida de Malkiel refiere el caso de Juan de Vallata que ofreció la suya:

...a la colaboración de sus amigos para que agregaran sus sesudas y adornadas sentencias (36).

Diego de San Pedro, autor de otra obra de gran éxito en la época y objeto de numerosas ediciones y traducciones: La cárcel de amor, la ofrece a D. Diego Hernández, alcaide de los donceles, diciendo

...también acordé enderezarla a vuestra merced porque la favorezca como señor y la enmiende como discreto (37).

Si ninguno de estos "amigos" de los referidos autores aceptó el ofrecimiento de éstos, ello no se debe a que no pudieran hacerlo, sino a que no lo estimaran oportuno.

tuno. Rojas, en cambio, actuó de forma distinta, a lo que sin duda contribuyó el deseo de anonimato del verdadero autor.

No queda liquidado con esto el tema de la carta. Si volvemos ahora la vista atrás, y recordamos todas las contradicciones relacionadas con esta pieza, que sirvieron de punto de arranque para nuestra exposición, veremos que buena parte de ellas han quedado resueltas: Ya sabemos que realmente existió ese "*fin bajo*" anónimo que en ella se anuncia, y que su falseamiento fue debido a su posterior prolongación e integración en las once octavas acrósticas que dejan leer el nombre del Bachiller. La cruz, como elemento de separación y la división en escenas sería realidad en el manuscrito de la *Comedia de final feliz*. El Bachiller Fernando de Rojas acabó la obra, dando a la palabra "acabar" el sentido que le corresponde según los diccionarios, pero fue, en realidad el *tercer autor* y ello no se opone, por tanto, a que las "*razones*" del "*primer autor*" concluyan en el mismo punto que la "*primera cena*".

Como las piezas de un "puzzle", cada una empieza a encajar en su lugar. Quedan, sin embargo dos cuestiones importantes ambas relacionadas con la afirmación de haberse acabado la obra "*en quince días de vacaciones*", que no sólo es imposible en sí misma, sino que contradice la actitud de demorada reflexión, puesta de manifiesto en los comienzos de la carta y, además, una dificultad adicional: la que supone que pudiera ser un Bachiller en Leyes y no

un titulado en Artes quien escribiera la obra, por los profundos conocimientos humanistas que se reflejan en ella.

En el apartado 8.2. recogíamos unas palabras de Foulché-Delbosc, en las que el hispanista francés, comparando el Prólogo con la carta, confesaba su impresión de que "estas dos piezas no han salido de la misma pluma" y encontraba que "la misma reflexión" estaba "expresada por las mismas palabras, hacia el final de una y otra pieza". Las de la carta eran las siguientes:

"Siendo jurista yo, aunque obra discreta, es ajena de mi facultad; y quien lo supiere diría que no por recreación de mi principal estudio del cual yo más me precio, como es la verdad, lo hiciese; antes distraído de los derechos en esta nueva labor me entremetiese"

Y, como podrá comprobarse, en estas mismas frases, unidas a las que les siguen:

"Pero aunque no acierten, sería pago de mi osadía. Asimismo pensarían, que no quince días de unas vacaciones, mientras mis socios en sus tierras, en acabarlo me detuviese, como es lo cierto; pero aún más tiempo y menos acepto"

es donde se encuentran todas las contradicciones que aún nos quedan por resolver cuya solución es únicamente posible, pensando que sean una interpolación de Rojas. Y en verdad que aunque las cuestiones de estilo resultan siempre discutibles, estas frases, con sus reiterativas formas "como es lo cierto", "como es la verdad", parece que desentonan del resto de la carta.

Solamente una cláusula de estas dos frases parece pertenecer a la carta original: "aunque obra discreta es ajena de mi facultad" que fue la que pudo brindar a Rojas

la idea de la interpolación, matizándola con la referencia a sus estudios de Derecho. Pero la expresión "*ajena a mi facultad*" encierra un sentido distinto del que se desprende de dicha matización. El significado primario de facultad es "potencia o virtud de hacer alguna cosa" y, efectivamente, en su Elocuencia española en Arte, Bartolomé Jiménez de Patón, alrededor de cien años posterior a Rojas (1569-1640), hace la siguiente afirmación, que sirvió para ilustrar el significado de la palabra en el Diccionario de Autoridades:

"Tres cosas son necesarias para deprender cualquier facultad: naturaleza, que hace hábil, arte, que facilita, y uso y ejercicio, que hace señor de la facultad."

En relación con estas aclaraciones es como hay que buscar el significado de esa expresión, enmascarada por Rojas: la obra es "*ajena de la facultad*" del autor, no por que éste sea jurista, sino, probablemente, por estar escrita en prosa, de donde debe desprenderse que el autor podía ser poeta (y muy posiblemente músico, ya que la música era ingrediente frecuente en las Comedias y La Celestina lleva tal título y, además, hace frecuentes referencias a temas e instrumentos musicales en diversos pasajes, y en otros presenta a Sempronio, a Calisto, a Melíbea y a Lucrecia en actitud de cantar). Solamente dando esta interpretación a dicha expresión, se puede hacer realmente compatible con ella la calidad literaria y teatral de que da muestras La Celestina. Como confirmación de que la palabra facultad podía perfectamente ser utilizada en tal sen

tido (dominio y ejercicio de la poesía, o de cualquier ciencia o arte, etc.), Juan del Encina en su Prohemio en un Arte de Poesía castellana y en el propio contenido de este tratado, escribe:

"Aunque algunos hay que, queriendo ser graves y se veros, indignamente la destierran de entre los humanos, como ciencia ociosa, volviendo a la facultad [a la poesía], la culpa de aquéllos que mal usan de ella."

"No leerá cosa el poeta en ninguna facultad, que no se aproveche para la copla, que le es muy necesaria, particularmente en obras largas."

9.11. CONCLUSIONES

Todo este capítulo está orientado a asentar la que consideramos clave fundamental para entender y resolver las contradicciones de La Celestina. Y esa clave no es otra que la identificación de la figura del realizador de la última refundición: el Bachiller Fernando de Rojas, no con lo del "autor" de la Comedia, sino con la del "amigo" a quien aquél envió su manuscrito.

Esta identificación nos facilita la respuesta a las preguntas básicas formuladas en la apertura del capítulo: Rojas pudo actuar con esa obra como si fuera propia porque, en realidad, lo era desde casi todos los puntos de vista, excepto del puramente intelectual:

- fue un regalo de quien le debía antiguos e importantes favores,
- ese autor se desentiende de la obra, no queriendo

vincular su nombre a ella,

- el personaje masculino principal, Calisto, reflejaba perceptibles rasgos de su propia personalidad.

Al mismo tiempo, la juventud de Rojas (¿23 años?), su inexperiencia como escritor (no se sabe de ninguna otra obra suya, no resultaba conocido en ambientes literarios y era sólo Bachiller en Leyes) y la urgencia con que procedió (quince días de vacaciones) son circunstancias que nos proporcionan la clave de todas las incongruencias que encontramos en La Celestina, objeto, como hemos visto, de polémicas y de enunciación de problemas no resueltos.

No estimamos apropiado hacer, en este breve resumen de conclusiones, una exposición detallada y exhaustiva de todos esos problemas, pero parece claro que cuestiones tan importantes como las siguientes:

- indeterminación de género literario (irrepresentabilidad como obra teatral),
- falta de motivación de la trama,
- manifiesta existencia de transparencias de otra argumentación,
- ambigüedad en cuanto a la efectividad y la necesidad de las artes mágicas de Celestina,
- mala interpretación de textos relativos a temas y ejemplos ampliamente conocidos en la época,
- defectuoso tratamiento del tiempo,
- etc.,

sólo encuentran adecuada explicación, en la intervención, que casi calificaríamos de quirúrgica, de una mano tan

inexperta como apresurada, que dejó la obra en el estado en que ha llegado hasta nosotros.

El próximo capítulo, por tanto, lo dedicaremos a la revisión de algunas de estas cuestiones, reflejo y consecuencia de las "entretalladuras" evidenciadas en el capítulo 7. Lo ^aprimer^ao que abordaremos, por su trascendencia, será la del tratamiento del tiempo.

NOTAS

- (1) Krause Anna. "Deciphering the Epistle-Preface to the Comedia de Calisto y Melibea", en Romanic Review XLIV, 1953.
- (2) Térence: tome I. Andrienne-Eunuque, ed. de S. Marozeau, París, 1963. Collection des Universités de France, págs. 34-35.
- (3) Op. cit., pág. 306.
- (4) Op. cit., págs. 220-221.
- (5) Op. cit., págs. 212-214.
- (6) Op. cit., pág. 239, n. 1.
- (7) Op. cit., pág. 239.
- (8) Op. cit., pág. 213.
- (9) Estos dos términos, aplicados a la definición del rango de los dos personajes principales, puestos en relación con las precisiones del Diccionario de Autoridades en torno al término "caballero", dándole prelación sobre el de "hijodalgo", altera un poco su rango social relativo, establecido por el Argumento general, ya que si bien éste define a Calisto como "de noble linaje" y "de estado mediano", de Melibea nos da las siguientes referencias: "de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado"; siendo lo que más llama la atención esa calificación de "serenísima", aplicada a su "sangre" (= alcurnia, linaje o parentesco):

Serenísimo: "se usa también como título de honor que se da en el tratamiento a los príncipes, hijos de reyes, y a las Repúblicas".

Teniendo en cuenta esto, no pueden extrañarnos tanto como a Lida de Malkiel las interpretaciones de algunos adaptadores extranjeros: (Op. cit., pág. 166).

"En la adaptación de 1707, pág. 11, Celestina se jacta de su trato con the Duke de Medina Coeli, the Duke del Infantado, the Duke and Dutchess of

Popoli, y Lucrecia (pág. 97) menciona como designado esposo de Melibea *That Old Miserly Count*. En el texto representado de la adaptación de Achard, Melibea es ahijada de Isabel la Católica, y prometida del Duque de Alba, nada menos."

- (10) Op. cit., págs. 463-464.
- (11) Op. cit., pág. 402.
- (12) Págs. 428-431. Esa estimación final de unas 160.000 pesetas, como "valor actual" del conjunto monedas-cadenilla se refiere a los años 1974-75, en que estimamos debió escribirse el artículo. Pensamos que el valor verdaderamente actual sería bastante más elevado.
- (13) Op. cit., págs. 207-208.
- (14) Gaspar de Barth: *Pornoboscodidasculus* (versión latina de *La Celestina*), impresa en Francfort, en 1624. Marcel Bataillon: op. cit.

Con relación a este tema podrían citarse múltiples opiniones: las de Lida de Malkiel, Gilman, Russel, Otis H. Green, Deyermond, Maeztu, Américo Castro, Orozco, etc. (Cf. Alborg, op. cit., págs. 578 y sigs.), cuya gama puede establecerse desde la de Bataillon, según la cual *La Celestina* fue escrita por su autor, para que fuera leída y entendida como una "moralidad", hasta los que especulan sobre una hipocresía conflictiva de su autor, que se debería a la insatisfacción de ser judío converso, pasando por la de Luis Vives, Alejo Venegas y parte del público que la consideraban inapropiada para oídos castos (Cf. Menéndez Pelayo, op. cit., págs. 388-389). En este terreno no hay que olvidar la moderna interpretación de Ciriaco Morón quien, relacionándola con la Filosofía y la Teología de la época, encuentra una motivación sinceramente cristiana en la actitud de Fernando de Rojas. (Ciriaco Morón Arroyo, Sentido y forma de La Celestina, Madrid, 1974, Ediciones Cátedra).

- (15) Op. cit., págs. 11 y 12.
- (16) Op. cit., pág. 25, n. 14.

- (17) Op. cit., pág. 182.
- (18) Citado por Lida de Malkiel, op. cit., pág. 55.
- (19) Vid. Diccionario de Literatura española, dirigido por Germán Bleiberg y Julián Marías, cuarta edición corregida y aumentada. Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1972, pág. 876.
- (20) Citado por Lida de Malkiel, op. cit., pág. 55, N. 18.
- (21) Op. cit., pág. 54.
- (22) Citado por Menéndez Pelayo, op. cit., pág. 253, n.2.
- (23) Vid. Menéndez Pelayo, op. cit., pág. 252.
- (24) Op. cit., pág. 127, n. 27.
- (25) Vid. Lida de Malkiel, op. cit., pág. 32.
- (26) Vid. Gómez de la Serna, Julio, Estudio preliminar a Obras Completas de Jean Baptiste Poquelin, Edit. Aguilar, Madrid, 1957, pág. 65.
- (27) Vid. Astrana Marín, Luis, Estudio preliminar a las Obras completas de William Shakespeare, Edit. Aguilar, Madrid, 1951, págs. 45 y siguientes.
- (28) Vid. Alborg, Juan Luis, Historia de la Literatura española II, Edit. Gredos, Madrid, 1970, págs. 694-699.
- (29) Vid. Alborg, op. cit., pág. 771.
- (30) Vid. Alborg, op. cit., págs. 785-788.
- (31) Op. cit., pág. 126, n. 20.
- (32) Op. cit., pág. 222.

- (33) La Bibliografía. Conceptos y aplicaciones, Barcelona, 1971, Edit. Planeta, pág. 171.
- (34) Op. cit., págs. 10 y sigs. y n. 15, pág. 125.
- (35) Op. cit., pág. 64 y sigs.
- (36) Op. cit., págs. 23 y 24.
- (37) Ed. de la colección "Clásicos Castellanos", pág. 114.



ARCHIVO

CAPÍTULO 10

PROPUESTA DE SOLUCIÓN PARA ALGUNAS CUESTIONES POLÉMICAS

- 10.1. El tiempo en la Comedia de Calisto y Melibea
 - 10.1.1. Descomposición de la obra en unidades elementales de acción. Nexos de unión entre las mismas
 - 10.1.2. Relación, en cuanto al tiempo, entre la escena inicial y el resto de la Comedia
 - 10.1.3. Expresiones de los personajes, que denotan transcurso de tiempo
 - 10.1.4. Consecuencias del análisis anterior
- 10.2. Nuevas consideraciones en torno a la escena inicial
 - 10.2.1. Estado de la cuestión. Planteamiento general
 - 10.2.2. Conclusiones de dicho planteamiento
- 10.3. Otras cuestiones concomitantes con el problema del tiempo: el soliloquio de apertura del Auto X
 - 10.3.1. Los "ecos" del nombre de Calisto en la segunda entrevista
 - 10.3.2. La primera visita de Celestina a Melibea (Auto IV)
- 10.4. Las dos caras de Melibea
- 10.5. El secreto del tratamiento del tiempo
- 10.6. Una expresiva huella de la refundición de los dos caracteres femeninos englobados bajo el único nombre de Melibea
- 10.7. La primera entrevista (que falta en la obra) de Celestina con Calisto

- 10.8. Nueva consideración de los problemas de la escena inicial
- 10.9. Reflejo literario de las hipótesis y deducciones de este capítulo
- 10.10. Los poderes mágicos de Celestina
- 10.11. Conclusiones

NOTAS

gozan mas q̃ yo agora en el acatamiẽto tuyo. **Ma** a
o triste que en esto deferimos: que ellos puramẽte se
glorifican sin temor de caer de tal bienaueturãca: z
yo mismo me alegro cõ recelo del esquivo tormenti q̃
tu absencia me ha de causar. **Me**. por grand premio
tienes esto calisto. **La**. tengo lo por tanto en verdad
q̃ si dios me diese en el cielo la silla sobre sus sanctos
no lo temia por tanta felicidad. **Me**. pues ayñ mas y
qual galardõ te dare yo si perseveras. **La**. o biena-
ueturadas orejas mias que indignamẽte tan grã pa-
labra haueys oydo. **Me**. mas desaueturadas de que
me acabes de oyr: porq̃ la paga sera tan fiera qual la
merece tu loco atreuimieto z el intento de tus pala-
bras calisto ha seydo: de ingenio de tal hõbre como
tu haue de salir para se perder en la virtud de tal mu-
ger como yo. **Ve**re vete d̃ ay torpe: que no puede ni
pacencia tollerar que aya subido en coracon huma-
no conmigo el plicito amor comunicar su dleyte. **La**.
pre como aq̃l contra q̃en solamẽte la aduersa fortuna
pone su estudio con odio cruel. **Sem** pronto sempro-
nto sempronto: donde esta este maldito. **Sem**. aqui
estoy seõor curando destos cauallõs. **La**. pues como
sales dela sala. **Sem**. abarto se el girisalte z vine le en
derecar en el alcandara. **La**. assì los diablos te ganen
assì por infortunio arrebatado perezcas: o perpetuo
intollerable tormento consigas: el qual en grado in-
comparable ala penosa z desastrada muerte que es-
pero traspassa. **Anda** anda maluado abre la camara z
endereca la cama. **Sem**. seõor luego. hecho es. **La**.
cierra la ventana z dexa la teniebla acompanyar al tri

a ij

10. PROPUESTA DE SOLUCIÓN PARA ALGUNAS CUESTIONES POLÉMICAS

10.1. EL TIEMPO EN LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA

Extraordinario interés ofrece el estudio a fondo de este tema, a través del cual podemos constatar la discrepancia entre la sucesión de hechos y la forma en que se refieren a ellos los personajes.

Las acciones se desarrollan en la Comedia de manera continua, enlazadas entre sí de modo inequívoco durante tres días, en cambio, en diferentes momentos, los personajes hacen alusión a unos plazos de tiempo cuyo transcurso resulta injustificable.

10.1.1. Descomposición de la obra en unidades elementales de acción. Nexos de unión entre las mismas

Para demostrar este encadenamiento entre las secuencias, descompondremos los autos en sus unidades elementales de acción, dando a cada una de ellas un signo de identificación compuesto por una cifra en números romanos que señala el acto a que pertenecen, y otra en caracteres arábigos que indica su situación relativa dentro de él

(1). A continuación de las distintas acciones indicaremos el nexo que las liga a la anterior o anteriores. Finalmente, estas unidades elementales de acción serán presenta-

das, agrupadas por días.

PRIMER DÍA

- I - 1. Encuentro de Calisto y Melibea y rechazo por parte de ésta.
- I - 2. Calisto llega angustiado a su casa; hace que Sempronio le prepare la cama (como solamente es te paso puede ofrecer ciertas dudas respecto a la inmediatez entre I-1 y I-2, dejaremos para más adelante su amplia discusión).
- I - 3. Soliloquio de Sempronio pensando en el repentino mal de Calisto (Este soliloquio arranca de una respuesta en aparte a la despedida de Calisto: "Ve con el diablo", a la que el criado replica "No creo, según pienso, ir conmigo el que contigo queda" y continúa sus reflexiones en ausencia de su amo. Cuando, al final de este soliloquio Sempronio duda si entrar o no a consolar a Calisto, éste le llama, y se inicia la conversación de I-4).
- I - 4. Charla entre amo y criado, éste ofrece la mediación de Celestina. Sale en su busca.
- I - 5. Llegada de Sempronio a casa de Celestina; charla de ambos con Elicia, mientras Crito está escondido. (Esta acción es consecuencia directa de I-4, en que Sempronio se despide diciendo: "Ya voy, quede Dios contigo").

- I - 6. Celestina y Sempronio caminan charlando hacia casa de Calisto; estudian la forma de sacar provecho de la 'situación (Acción ligada a la anterior por la permanencia de estos dos personajes).
- I - 7. Celestina y Sempronio llaman a la puerta de Calisto, quien ordena a Pármeno que abra.
- I - 8. Pármeno, antes de abrir, describe a su amo las actividades características de la vieja.
- I - 9. Calisto y Pármeno bajan a abrir la puerta; Celestina engaña a Calisto al hablar con Sempronio de forma que aquél les oiga a través de la puerta (I-7 y I-9 son la continuación lógica de I-6: llegada, llamada y apertura de la puerta. I-8 es un inciso entre ellas, injustificable por su longitud como hicimos ver en el *apartado* 7.1.3.).
- I - 10. Celestina, nada más entrar en la casa, pide dinero a Calisto quien sale a buscarlo, acompañado por Sempronio.
- I - 11. Queda la alcahueta con Pármeno, a quien trata de convencer para que no le ponga impedimentos en su planeada acción contra Calisto. Le ofrece a cambio la consecución de Areúsa.
- I - 12. Vuelven Calisto y Sempronio con el dinero; aquél entrega cien monedas de oro a Celestina en presencia de los criados que quedan reconciliados por primera vez. Celestina se despide (La permanencia "en escena" de Celestina muestra la con-

tinuidad de todas estas acciones).

- II - 1. Queda Calisto hablando con Sempronio en presencia de Pármene. El amo envía de nuevo al primero de los criados citados para que apremie a Celestina.
- II - 2. Continúan hablando Calisto y Pármene. Discuten.
- II - 3. Calisto pide un caballo y Pármene se lo prepara. Soliloquio de Pármene, quejándose de la actitud de Calisto. (La presencia continuada de Calisto y Pármene liga todas las acciones desde I-12 a II-3).
- III - 1. Sempronio alcanza a Celestina; charlan entre ambos, camino de casa de la alcahueta (Posible cambio de escena, sólo aparente, ya que la conversación de II-2 es simultánea con la marcha de Sempronio en pos de Celestina).
- III - 2. Criado y tercera llegan a la casa, donde Elicia se sorprende con la nueva llegada de Sempronio. Este y Elicia se retiran (En esta acción se confirma expresamente que todas las comprendidas entre I-5 y III-2 se han desarrollado en el plazo de pocas horas, al decir Elicia "¡Santiguarme quiero!, Sempronio... ¿Qué novedad es esta venir acá hoy dos veces?").
- III - 3. Queda sola Celestina haciendo su conjuro con los aparejos que en II-2 le ha bajado Elicia del sobrado alto de la solana.
- IV - 1. La vieja habla consigo misma, camino de casa de

Melíbea, y piensa en los peligros de la acción que va a emprender. (La unión de esta acción con las anteriores queda reflejada en que los pensamientos de Celestina están explícitamente ligados a lo que le dice Sempronio en III-1).

- IV - 2. En el proceso de sus reflexiones, la tercera ve a Lucrecia junto a la puerta de casa de Melíbea.
- IV - 3. Lucrecia anuncia a Alisa la llegada de Celestina.
- IV - 4. Saludos entre la madre de Melíbea y la tercera.
- IV - 5. Alisa se despide. Queda Celestina sola con Melíbea. Consigue un cordón de la heroína para llevárselo a Calisto. Queda en volver al día siguiente para recoger una "oración a Santa Polonia" contra el dolor de muelas que Melíbea promete escribir.
- V - 1. Soliloquio de Celestina, felicitándose por el éxito obtenido.
- V - 2. Encuentro de la tercera y Sempronio, ambos, charlando, se dirigen a casa de Calisto.
- V - 3. Llegan a la casa. Pármene lo anuncia a su amo y ambos bajan a abrir la puerta.
- VI - 1. Celestina comunica su éxito a Calisto en presencia de los criados.
- VI - 2. Calisto ordena a Pármene acompañar a la vieja.
- VII - 1. Ambos van conversando hacia casa de Areúsa.
- VII - 2. Pármene queda esperando junto a la puerta, mientras Celestina sube a convencer a Areúsa para

que pase la noche con aquél.

- VII - 3. La alcahueta hace subir a Pármene a la habitación; se despide dejando solos a los jóvenes.
- VII - 4. Llega Celestina a su casa, donde Elicia la recibe por su tardanza (La presencia permanente de la tercera "en escena" asegura la continuidad de todas las acciones comprendidas entre III-1 y VII-4, y como ya fuimos comprobando la ligazón de III-1 con todas las anteriores, por lo menos hasta I-2, no cabe la menor duda que todas las examinadas hasta aquí se desarrollan, efectivamente, en el plazo de un solo día).

SEGUNDO DÍA

- VIII - 1. Pármene se despierta y se despide de Areúsa (Acción evidentemente relacionada con VII-3).
- VIII - 2. Camina hacia casa de Calisto, recordando, gozoso, lo pasado. Ve a Sempronio a la puerta.
- VIII - 3. Le cuenta su aventura, afirman su amistad.
- VIII - 4. Suben a ver a Calisto a su cuarto; le hacen levantarse y comer una conserva. Marcha Calisto a la Iglesia de la Magdalena.
- IX - 1. Pármene y Sempronio van a casa de Celestina, donde tienen preparada una comida con ésta y sus pupilas.
- IX - 2. Se desarrolla la comida de los cinco, teniendo lugar en ella una agria discusión entre Elicia

y Sempronio.

IX - 3. Llega Lucrecia en busca de Celestina, de parte de Melíbea; charlan entre los seis (Desde VIII-1 a IX-3 la constante presencia de Pármene asegura la continuidad de las acciones).

IX - 4. Se retiran las dos parejas, queda la vieja con Lucrecia y ambas se dirigen a casa de Melíbea.

X - 1. Soliloquio de Melíbea lamentándose de no haber enviado la vez anterior contestación conveniente a Calisto, por medio de Celestina (Acción relacionada con las anteriores, pues Melíbea hace referencia en su soliloquio a la marcha de Lucrecia a casa de Celestina "¡Oh mi fiel criada Lucrecia! ... ¡Oh, si ya vinieses con aquella medianera de mi salud!". También se confirma que entre IV-5 y este momento no ha transcurrido mas que un día, al exclamar Melíbea "¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina?").

X - 2. Conversación de Celestina con Melíbea, en presencia de Lucrecia, hasta que ésta es echada de la sala y luego vuelta a llamar, ante el desmayo de la doncella. Queda Celestina encargada de ordenar el primer encuentro de Calisto y Melíbea (Esta escena está ligada a la anterior ya que cuando llegan Lucrecia y Celestina oyen unas palabras del soliloquio de Melíbea de X-1. Por otra parte, como aquí queda encargado el

concierto de la entrevista de Calisto y Melíbea para "esta noche" todo el *auto XII* transcurre a las pocas horas de esta acción).

- X-3. A solas Melíbea y Lucrecia tratan de lo sucedido.
- X-4. Celestina se encuentra con Alisa y se despide de ella.
- X-5. Alisa advierte a Melíbea para que no vuelva a hablar con Celestina. Lucrecia presencia y comenta esta conversación.
- XI-1. Celestina, a solas, se felicita de su nuevo éxito; ve a Sempronio y Pármeno camino de La Magdalena y les sigue en busca de Calisto.
- XI-2. Reunión de los cuatro en dicha Iglesia.
- XI-3. Celestina comunica a Calisto las buenas nuevas, mientras Pármeno y Sempronio murmuran entre sí.
- XI-4. Se despide Celestina y va a su casa, donde, de nuevo, Elicia la reprende por su tardanza (Constante presencia de Celestina desde IX-2).
- XII-1. Calisto, acompañado de sus criados, se encamina a casa de Melíbea (Tenemos aquí un cambio de escena, por haber variado por completo los personajes y la localización: XI-4, Elicia y Celestina en casa de ésta; XII-1 Calisto con sus criados en su Palacio. Sin embargo, entre una y otra sólo pueden haber transcurrido unas pocas horas, ya que en este momento Calisto se dispone a acudir a la cita concertada en X-2).

- XII - 2. Llega el enamorado a la puerta de Melíbea. Habla primero con Lucrecia y luego con la heroína. Mientras tanto, Pármeneo y Sempronio se apresan para salir huyendo a la menor amenaza de peligro.
- XII - 3. Tras un par de sustos de los criados, Calisto se despide de Melíbea.
- XII - 4. Pleberio y Alisa, despiertos, se sobresaltan al oír ruidos. Preguntan a su hija el motivo de ello. Esta habla con Lucrecia.
- XII - 5. Llegados a casa, Calisto charla con sus criados; se despide de ellos y se va a dormir (Hay aquí también otro cambio de escena, por variación de personajes y de situación, pero evidentemente, tanto XII-4 como XII-5 son consecuencia directa de XII-2).
- XII - 6. Pármeneo y Sempronio, tras su despedida de Calisto, se encaminan a casa de Celestina para pedirle parte de lo obtenido; discuten con ella; acude Elicia y, en su presencia, Sempronio mata a la Tercera.
- XII - 7. Ante la llegada del alguacil, los criados saltan por las ventanas.

TERCER DÍA

- XIII - 1. Soliloquio de Calisto, recordando las venturas de la noche anterior.

- XIII - 2. Manda a Tristán en busca de Sempronio y Pármeno; al saber que no están decide seguir durmiendo.
- XIII - 3. Tristán ve venir a Sosia llorando por las muertes de Sempronio y Pármeno. Hablan sobre ello. (Puede percibirse claramente, a través de estas descripciones, que las acciones XIII-1 y XIII-3 están íntimamente ligadas a los acontecimientos de la noche anterior: XII-6).
- XIII - 4. Suben ambos a dar la triste nueva a Calisto, y Sosia le cuenta los detalles que conoce.
- XIII - 5. Soliloquio de Calisto, lamentando la desgracia.
- XIV - 1. Melibea y Lucrecia hablan, mientras esperan la llegada de Calisto. Tristán y Sosia preparan la escala. (Hay aquí un claro cambio de escena que implica cierto transcurso de tiempo respecto a XIII-5; sin embargo, como en la entrevista de la noche anterior -XII-3-, los enamorados habían acordado volverse a ver "mañana" en el huerto, estamos, como mucho, a 24 horas de XII-2, es decir, efectivamente, en el tercer día).
- XIV - 2. Escena en el huerto entre Calisto y Melibea; Lucrecia permanece apartada, aunque presente, y Sosia y Tristán escuchan y comentan al otro lado de la tapia.
- XIV - 3. Calisto se despide de su amada, cae de la escala y muere.
- XIV - 4. Sosia y Tristán lamentan la muerte y retiran el

cadáver; Melíbea se desespera; Lucrecia la lleva a su cuarto.

XV - 1. Lucrecia avisa a Pleberio del mal de Melíbea.

XV - 2. Pleberio y su hija se encaminan a la torre; la joven se las arregla para quedar sola en lo alto.

XV - 5. Cuenta todo lo sucedido a su padre; se arroja al suelo y muere.

XVI - 1. Lamento de Pleberio.

Todas estas últimas acciones, a partir de la XIV-1 están, evidentemente, encadenadas. Aunque las últimas pueden tener lugar en la madrugada o la mañana del cuarto día, no parece necesario considerar esta diferenciación.

Esta descomposición de la obra en acciones elementales, con la inclusión de los nexos de unión entre ellas, puede resultar pesada; sin embargo, hemos considerado necesario realizarla para demostrar, sin lugar a la más mínima duda, que entre I-2 y XVI-1, sólo transcurren tres días.

Veamos ahora la relación existente entre I-1 y I-2.

10.1.2. Relación, en cuanto al tiempo, entre la escena inicial y el resto de la Comedia.

Antes de entrar de lleno en el tema, resulta necesario advertir que el mero hecho de tener que ocuparnos de él supone ya un fallo de la obra, puesto que la posible separación entre la primera escena y el resto del auto, no ha sido establecida por el "autor" de ninguna manera. Incluso en la edición de Burgos, según puede comprobarse por la fotocopia de la página que ilustra este capítulo, el paso de una situación a otra se realiza en el mismo renglón, sin otra materialización que un punto y seguido, como si se tratase de la continuación de la misma réplica.

Sin embargo, D. Manuel J. Asensio preocupado, como tantos otros investigadores, por esta trascendental cuestión del tiempo, hace las siguientes consideraciones al respecto:

"En el curso de los amores de Calisto y Melibea hay un momento en el cual no sólo es posible, sino indispensable, hacer transcurrir el tiempo en una serie de días; ese único momento se da al ser despedido Calisto del huerto (*auto I*). La acción y el diálogo se cortan aquí; cuando se reanudan, encontramos a Calisto en su casa, pero han pasado días en número espléndidamente indefinido y que, en la concepción original de la Comedia, separaban un prólogo (encuentro en el jardín, *auto I*) de los tres días de acción ininterrumpida, en los cuales ocurrirían los demás acontecimientos de los 16 autos"... (2).

Vamos a examinar ahora las referencias existentes en los diálogos relativas a las circunstancias y al momento de paso de I-1 a I-2.

La más clara de ellas está puesta en boca de Pármeno, corresponde al *auto II* (II-2), y parece justificar plenamente las deducciones del Sr. Asensio:

"Señor, porque perderse el otro día el Neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar, la entrada, causa de la ver y hablar, la habla engendró amor"...

Hay otra que precisa un estudio más detallado, por no ser tan explícita, al menos desde el punto de vista de los usos lingüísticos de hoy. En cambio, se trata del propio diálogo en el que se materializa el cambio de escena: el que mantienen Calisto y Sempronio, tras la airada despedida al primero, por parte de Melibea, en la escena inicial:

MELIBEA: "...Vete, vete de ahí, torpe! que no pue de mi pacencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleite."

CALISTO: "Iré como aquél contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio con odio cruel. ¡Sempronio! ¡Sempronio! ¡Sempronio! ¿Dónde esta este maldito?."

SEMPRONIO: "Aquí estoy, señor, curando destos caballos."

CALISTO: "Pues, ¿cómo sales de la sala?."

SEMPRONIO: "Abatióse el gerifalte e vénele a enderezar en el alcándara."

El Diccionario de Autoridades da las siguientes acepciones de la palabra clave:

ABATIR y ABATIRSE: "Muchas veces se usa este verbo por descender, bajar o bajarse, como abatir la bandera o las velas del navío, o abatirse el ave de rapiña cuando baja a hacer una presa..... Calixt y Melib, fol. 3. Abatíose el gerifalte y vénele a enderezar en el alcándara"...

Es decir, que lo que Sempronio le dice a su amo

es que el halcón que, según el Argumento se le había escapado a Calisto y fue causa de su encuentro con Melibea, acaba de descender de su vuelo y él lo ha llevado al alcándara de la sala. En otras palabras: este gerifalte que aquí se menciona, el neblí a que se refiere Pármeno y el halcón del Argumento son la misma cosa.

Ahora bien, somos conscientes de que a esta afirmación cabe oponerle la siguiente e importante objeción: ¿cómo es posible identificar gerifalte, neblí y halcón siendo las dos primeras, especies claramente diferenciadas?.

Existen varias razones para explicarlo:

- 1ª Cada una de estas expresiones es utilizada por diferente persona: "halcón" término genérico que a nada compromete, ni nada define, por el autor del Argumento; "gerifalte" por Sempronio y "neblí" por Pármeno.

Es perfectamente posible pensar que ninguno de los dos criados fuese muy entendido en aves de cetrería, o pudiera ser que solamente uno de ellos diera al ave la denominación adecuada. Lo que sí resulta evidente es que, al ser personas distintas las que dan nombres específicos diferentes, el hecho pierde bastante significación o incluso puede constituir una prueba del realismo con que escribía el autor para poner de relieve la segunda razón que exponemos a continuación. Quizá por eso, el autor del Argumento no tomó partido y "tiró por la calle de en medio".

- 2ª Según Pero López de Ayala, en España existía, en

aquella época, bastante confusión con respecto a la denominación de las distintas clases de halcones: así nos lo explica en, el Libro de la caza de las aves:

"halcones, entre cazadores, comúnmente son llamados seis plumajes, o seis linajes de ellos, que es a saber: neblis, baharis, gerifaltes, sacres, bornis, alfanques... y debéis saber que en todas las tierras de cristianos, salvo en España, son llamados estos seis plumajes por su nombre"
(3)

vemos, por tanto, que estas denominaciones diferentes, aplicadas por personajes distintos, no quieren decir que no se refieran al mismo halcón.

- 3^a Como podemos comprobar, Pármeno no fue testigo presencial de este suceso, y es perfectamente posible que conociera sólo sus aspectos principales, pero no el tipo de halcón utilizado en tal ocasión por su amo y se refirió al primero que se le ocurrió.

Hay, además, otra línea de argumentación para ligar ambas escenas, pero requiere una explicación algo más larga: Como hace ver D. Martín de Riquer:

"Sería muy raro que Calisto ejercitara la cinegética yendo a pie y completamente sólo, sin los criados que le ayudasen a cobrar las piezas" (4).

Aunque en el resto de las conclusiones, nuestra teoría difiere por completo de la de D. Martín de Riquer, parece que ésta resulta difícilmente discutible y las palabras de Sempronio vienen a confirmarlo, porque fue él, precisamente, quien le acompañó en la partida de caza; veremos por qué:

Al volver Calisto a su casa, no se sorprende, ni

de que Sempronio esté cuidando los caballos (misión que no le corresponde, pues para eso está Sosia) ni de que le diga que se ha abatido el gerifalte (cosa bastante extraña, si no tiene constancia de que se ha escapado). De lo único que manifiesta extrañeza es de que Sempronio diga que sale de la sala y eso por la afirmación anterior de estar cuidando los caballos. Y, efectivamente, resultaría muy extraño que el gerifalte se hubiese escapado sin él saberlo, porque ello implicaría que alguien lo había sacado en su ausencia.

La única razón lógica para que estas actividades de Sempronio no extrañen a Calisto es, precisamente, que el criado le haya acompañado, haya cobrado el gerifalte que se le escapó a su amo y esté desensillando y llevando a la cuadra los caballos que ambos acaban de utilizar. La documentación de que esto tuvo que ser así se encuentra en las siguientes palabras del profesor Rodríguez de la Fuente:

"Muchas veces, después de una excursión más o menos larga, regresan al punto de partida, por lo que el ayudante debe quedarse en el lugar del extravío, provisto de señuelo, caperuza y guante. Mientras tanto, el maestro ha de procurar buscarle en la dirección en que ha desaparecido... es muy frecuente verle aparecer, de pronto, y posarse en el señuelo" (5).

A la luz de estas palabras, todo queda perfectamente explicado: Amo y criado salen de caza; el gerifalte se escapa en dirección a la huerta de Melibea; el "maestro" (Calisto) debe seguir al halcón, pero no puede hacerlo a caballo por la existencia del "cercado de zarzas y cambrones" propio de las "huertas" o por tener que en-

trar en propiedad ajena.

Sempronio queda "en el lugar del extravío, provisto de señuelo, caperuza y guante". Mientras Calisto habla con Melíbea, el gerifalte se abate, se posa sobre el señuelo y el criado lo lleva a la casa, para colocarlo "en el alcándara". Por eso Calisto, cuando vuelve, no se sorprende de que Sempronio esté con los caballos, ni de que se haya escapado y abatido el halcón.

Podría parecer extraña esa vuelta a pie, de Calisto a su casa: ya hemos indicado las causas por las que podría haberse visto obligado a desmontar. En cuanto a lo demás, si era cazador habitual antes de caer víctima del amor, seguramente seguiría la norma de que se hace eco D. Pero López de Ayala

...estaba bien que los señores y príncipes anduviesen algunas horas del día, en la mañana y en las tardes por los campos... (6)

con lo que queda plenamente justificada la vuelta a casa andando, si además se daba la circunstancia de la recuperación del halcón por parte del criado.

Este esquema da aún mayor veracidad y lógica a la gran extrañeza de Sempronio, una vez que Calisto ha quedado sólo, acostado en su cuarto, tras este reencuentro de ambos en la casa. He aquí el comienzo del soliloquio del criado:

"¡Oh desventura! ¡Oh súbito mal! ¿cuál fue tan contrario acontecimiento que así tan presto robó la alegría de este hombre, y, lo que es peor, junto con ella el seso?."

Extrañeza como decimos, llena de lógica porque seguramente a la salida iba con la alegría propia del caza-

dor y todo ese cambio de ánimo ha tenido lugar mientras Sempronio cobraba el gerifalte y lo llevaba a casa.

Así pues, todos estos razonamientos, unidos al hecho cierto de que el autor no pretendió en absoluto hacer patente el transcurso de tiempo postulado por el Sr. Asensio, nos llevan a la firme convicción de que la escena inicial está tan inmediata temporalmente a la segunda, como ésta a las que le siguen. Lo que ocurre es que las anomalías relativas a las expresiones de los personajes, que denotan transcurso de tiempo, no pueden ser explicadas en ninguna forma racional, desde la convicción de que los diálogos fueron "inventados" para el estado que conocemos de la obra.

Y como, aún admitida la hipótesis del Sr. Asensio, quedarían muchas de estas expresiones de las "dramatis personae" sin explicar, vamos a recogerlas, agrupadas por días y referidas, por las siglas que antes aplicábamos, a las unidades elementales de acción en que tienen lugar. En algunos casos, las expresiones recogidas requerirán alguna explicación y así lo haremos colocándola entre paréntesis; en otros casos resultarán tan expresivas en sí mismas, que no hará falta añadir ningún comentario.

10.1.3. Expresiones de los personajes que denotan transcurso de tiempo

PRIMER DÍA

A) Confirman que las unidades elementales de acción englobadas por nosotros en el primer día se han desarrollado, efectivamente, en ese plazo

II - 2 CALISTO (a Pármene): "Tú Pármene, ¿qué te parece lo que hoy ha pasado?".

VI - 1 PÁRMENE (a Sempronio): "Y esta puta vieja querría en un día, por tres pasos, desear todo el pelo malo".

B) Corroboran la separación de un solo día entre las unidades elementales de acción englobadas por nosotros en el primero y el segundo día:

VI - 1 CELESTINA (a Calisto): "...quedó que si tu pena no aflojase yo tornase mañana" (se refiere a la oferta de Melibeia en este sentido IV-5).

VI - 1 CELESTINA (a Calisto): "Quede, señor, Dios contigo. Mañana será mi vuelta, donde mi manto y la respuesta vendrán en un punto, pues hoy no hubo tiempo"...

C) Hacen mención a "tres días antes", o sugieren dicho plazo (los dos primeros dichos encajan dentro de la trama conocida de la Comedia. Se incluyen por estar recogidos en nuestra hipótesis del apartado 7.2.4.2.). El tercero, en cambio, al no haber transcurrido ni un día desde la anterior conversación entre Celestina y Pármene es incompatible con dicha trama, siendo preciso buscar una solución que puede ser, precisamente, la ya citada del apartado 7.2.4.2.

I - 5 ELICIA (a Sempronio): "Tres días ha que no me ves"...

I - 11 CELESTINA (a Pármeno): "...en pesquisa y seguimiento tuyo yo he gastado asaz tiempo y cuantías, hasta ahora que ha placido a Aquél que todos los cuidados tiene y remedia las justas peticiones y las piadosas obras endereza, que te hallase aquí, donde solos ha tres días que se que moras".

VII - 1 PÁRMENO: "Bien se te acordará, no ha mucho que me prometiste que me harías haber a Areúsa"...

CELESTINA: "Si te lo prometí no lo he olvidado, ni creas que he perdido con los años la memoria, que más de tres jaques ha recibido de mí sobre ello en tu ausencia".

D) Alejan "unos días" en el tiempo el primer encuentro entre Calisto y Melibea:

II - 2 PÁRMENO (a Calisto): "Señor, porque perder se el otro día el neblí fue causa de tu entrada a la huerta de Melibea a le buscar"...

IV - 5 MELIBEA (a Celestina): "¡Jesús! No oiga yo mentar más a ese loco, saltaparedes, fantasma de la noche [...] ¡Este es el que el otro día me vio y comenzó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán"...

IV - 5 CELESTINA: "Ahora tiénele derribado una so la muela, que jamás cesa de quejar

MELIBEA: "Y, ¿cuánto tiempo ha?".....

CELESTINA: "Señora, ocho días, que parece que ha un año en su flaqueza".

(Evidentemente, tiene que hacer por lo menos esos días que Melibea no había visto a Calisto, de otra forma, le hubiese extrañado mucho esta respuesta de Celestina).

E) Hacen remontar a un tiempo más lejano que "unos días" el amor de Calisto:

II - 1 SEMPRONIO (a Calisto): "Señor, querría ir

para cumplir tu mandado [...] mas ¿cómo iré? Que en viéndote sólo dices desvaríos de hombre sin seso [...] donde, si perseveras, o de muerto o loco no podrás escapar, si siempre no te acompaña quien [...] sepa buscar todo género de dulce pasatiempo, para no dejar trasponer tu pensamiento a aquellos crudos desvíos que recibiste de aquella señora en el primer trance de tus amores".

(estas palabras no pueden referirse a un hecho inmediato)

IV - 1 CELESTINA (a solas): "Y... Calisto, ¿qué dirá?...". Pues, vieja traidora ¿por qué te me ofreciste? que tu ofrecimiento me puso esperanza, la esperanza dilató mi muerte, sostuvo mi vivir, púsome título de hombre alegre

(las expresiones subrayadas, sobre todo la última, indican considerable paso de tiempo)

VI - 1 SEMPRONIO (a Pármeneo): "¿Estos son los fuegos pasados de mi amo? ¿Qué es esto? ¿No tendría este hombre sufrimiento para oír lo que siempre ha deseado?".

VI - 1 CALISTO (a Celestina): "En sueños la veo tantas noches, que temo no me acontezca como a Alcibiades o Sócrates"...

VI - 1 CALISTO (al cordón de Melibea, traído por Celestina): "¡Oh nudos de mi pasión!... de cidme si os hallasteis presentes en la desconsolada respuesta de aquélla a que vosotros servís y yo adoro, y, por más que trabajo días y noches no me vale ni aprovecha"...

F) No concuerdan con la trama de la Comedia (porque al día siguiente, Calisto no sólo aparecerá notoriamente en público, yendo a la Iglesia de la Magdalena, sino que por la noche se entrevistará con Melibea:

VI - 1 CELESTINA (a Calisto): "Cumple, señor, que si salieres mañana lleves rebozado un paño, porque si de ella fueses visto, no acuse de falsa mi petición".

SEGUNDO DÍA

A) Confirman que las unidades elementales de acción englobadas por nosotros en el segundo día se desarrollan en ese plazo

XII - 2 CALISTO (a Melibea): "Rezando hoy ante el altar de la Magdalena, me vino con tu mensaje alegre aquella solícita mujer"...

B) Corroboran la separación de un solo día entre las unidades elementales de acción englobadas por nosotros en el primero y segundo:

VIII - 3 PÁRMENO (a Sempronio, hablando del lance de Areúsa): "...ayer lo pensé, ya la tengo por mía".

VIII - 4 SEMPRONIO (a Calisto): "Quisieras tu ayer que te trajeran a la primera habla, amañada y envuelta en su cordón a Melibea"...

X - 1 MELIBEA (a solas): "¿Y no fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, cuando de parte de aquel señor, cuya vista me cautivó me fue rogado"...

X - 2 MELIBEA (a Celestina): "¿Qué te parece, como ha sido mi dicha y la fortuna ha rodeado, que yo tuviese de tu saber necesidad, para que tan presto me hubieras de pagar, en la misma moneda, el beneficio que por tí me fue demandado?".

X - 4 CELESTINA (a Alisa): "Señora, faltó ayer un poco de hilado al peso y vínelo a cumplir"...

XI - 3 PÁRMENO (a Sempronio): "Mucha sospecha me pone el presto conceder de aquella señora"...

C) Alejan "unos días" en el tiempo las unidades de acción de este segundo día con respecto al primero:

IX - 1 PÁRMENO (a Sempronio): "Más que eso se yo, sino porque te enojaste estotro día, no quiero hablar, cuando le dije a Calisto"...

XII - 6 CELESTINA (a Sempronio): "Aosadas, que me maten si no te has asido a una palabra que te dije el otro día, viniendo por la calle, que cuanto yo tenía era tuyo"...

D) Hacen remontar más que a "unos días" el amor de Calisto y Melíbea

IX - 2 SEMPRONIO (a Celestina): "Aquí está quien me causó algún tiempo andar hecho otro Calisto, perdido el sentido, cansando el cuerpo, la cabeza vana, los días mal durmiendo, las noches todas velando, dando alboradas, haciendo momos, saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero, esperando toros, corriendo caballos, tirando barra, echando lanza, cansando amigos, que brando espadas, haciendo escalas, vistiendo armas y otros mil actos de enamorado"...

(todas estas actividades las cita Sempronio como suyas en otra época, pero la expresión "andar hecho otro Calisto" quiere decir que son las mismas que ahora está desarrollando su amo, y eso requiere un considerable número de días)

X - 1 MELIBEA (a solas): "¡Oh mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué pensarás de mi seso cuando me veas publicar lo que a tí jamás he querido descubrir? ¡Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüenza que siempre, como encerrada doncella, acostumbra tener!"

X - 2 MELIBEA (a Celestina): "Muchos y muchos días son pasados que ese noble caballero me habló en amor".

XI - 3 CELESTINA (a Calisto): "¿No mirarás el tiempo que has gastado a su servicio?"

XII - 2 CALISTO (a Melíbea): "¿Qué lengua será bastante para te dar iguales gracias a la sobrada e incomparable merced que en este punto, de tanta congoja para mí, me has querido hacer, en querer que un tan flaco e indigno hombre pueda gozar de tu suavísimo amor? Del cual, aunque muy deseoso, siempre me juzgaba indigno... ¡Oh cuántos días antes de ahora pasados me fue venido este pensamiento a mi corazón y por imposible lo rechazaba de mi memoria!"...

XII - 2 MELIBEA (a Calisto): "Señor Calisto, tu mucho merecer, tus extremadas gracias, tu al to nacimiento, han obrado que, después que de tí hube entera noticia, ningún momento de mi corazón te partieses y, aunque muchos días he pugnado por lo disimular, no he podido tanto que, en tornándome aquella mujer tu dulce nombre a la memoria, no des cubriese mi deseo y viniese a este lugar y tiempo".

E) Expresiones ambiguas, que pueden valer para "unos días" o para más tiempo.

XI - 3 CALISTO (a Celestina): "Dios vaya contigo, madre. Yo quiero dormir y reposar un rato para satisfacer a las pasadas noches y cum plir con la por venir".

TERCER DÍA

A) Confirman la separación de un solo día entre las unidades elementales de acción englobadas en el segundo y en el tercer día

XIII - 4 CALISTO (a Sosia, refiriéndose a la muerte de Sempronio y Pármene): "Cata, mira lo que dices, que esta noche han estado conmi-
go... no ha cuatro horas que de mí se des-
pídieron".

XIII - 5 CALISTO (a solas): "Mucho había anoche alcanzado, mucho tengo hoy perdido... mañana haré que vengo de fuera, si pudiese vengar estas muertes; si no, pagaré mi inocencia con mi fingida ausencia".

(Este último parlamento se opone, además, a la trama de la obra, pues el día anterior Calisto se había he cho bien visible en la Iglesia de la Magdalena, originando este reproche de Sempronio:

"Señor, mira que tu estada es dar a todo el mundo que decir. Por Dios que huyas de ser traído en lenguas, que al muy devoto llaman hipócrita. ¿Qué dirán, sino que andas royendo los Santos? Si pa-

sión tienes súpuela en tu casa; no te sienta la tierra. No descubras tu pena a los extraños..."

¿Cómo, por tanto, podría hacer que venía de fuera o "pagar con su fingida ausencia"?).

B) Hacen remontar más que a "unos días" el amor de Calisto y Melíbea

XIV - 2 CALISTO (a Melíbea): "Nadando por este fuego de tu deseo toda mi vida ¿no quieres que me arrime al dulce puerto o descansar de mis pasados trabajos?".

XV - 5 MELIBEA (a Pleberio): "Muchos días son pasados, padre mío, que penaba por amor un caballero que se llamaba Calisto, el cual tú bien conociste... Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme, que descubrió su pasión a una astuta y sagaz mujer que llamaban Celestina, la cual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubría a ella lo que a mi querida madre encubría..."

C) Expresiones ambiguas, que pueden valer para "unos días" o para más tiempo

XIV - 1 CALISTO (a Melíbea): "Muy cierto es que la tristeza acarrea pensamiento y el mucho pensar impide el sueño, como a mí estos días es acaecido con la desconfianza que tenía de la mayor gloria que ya poseo."

10.1.4. Consecuencias del análisis anterior

Como podemos comprobar a través de este largo análisis, no se trata sólo de buscar un corte en el tiempo en un momento determinado (aunque con ello se resuelva, efectivamente, parte de las contradicciones), porque las expresiones que denotan su paso están ligadas, a veces, de manera explícita. Singular resulta el caso de Melíbea que

en el *auto IV* dice, refiriéndose a Calisto,

"éste es el que el otro día me vio",

en el soliloquio de comienzo del *auto X* se pregunta

"¿y no me fuera mejor conceder su petición y
demanda ayer a Celestina?"

y en la conversación subsiguiente con la tercera, nos con
fiesa:

"Muchos y muchos días son pasados que ese no-
ble caballero me habló en amor".

Es decir, en boca de un mismo personaje y para re
ferirse a un mismo momento, el adverbio "*ayer*" liga las
expresiones "*el otro día*" con "*muchos y muchos días son*
pasados"; el corte de tiempo propuesto por el Sr. Asensio
no puede, evidentemente, solucionar esta contradicción.
También podemos comprobar que hay expresiones que denotan
transcurso de varios días entre acciones desarrolladas
con posterioridad al encuentro de la primera escena.

Gilman, que analiza prácticamente las mismas ex-
presiones temporales que nosotros (al menos las más impor-
tantes), liga este problema del tiempo con el del género
literario. Según él:

El artista que era Fernando de Rojas [...] sabía
intuitivamente que la entrega de Melibea, en los
pocos días que le permitía la presentación dramá-
tica ininterrumpida era artísticamente insosteni-
ble. Y como no se sentía obligado lógicamente por
su nuevo modo de concebir la función dimensional,
sencillamente creó tiempo, del mismo modo que
creaba espacio, cada vez que lo necesitaba [...] este
es el género literario de la novela [...] con un
escenario de tiempo vitalmente presente en
la mente del personaje... (7).

Poco antes había dicho:

Celestina y Sempronio, por otra parte, no cambian
su conducta [...]. Son personajes dramáticos y se

encuentran adecuadamente con un clímax de destrucción dramática [...] ese juego mutuo despliega con la progresión de tiempo externo del diálogo un tiempo de dos días que Rojas nunca altera.

Se trata, evidentemente, de una teoría original:

del empeño de una persona inteligente e imaginativa por explicar... lo inexplicable. La impresión que produce este artículo es la de que el autor se va alejando progresivamente de la sencilla verdad que roza en las primeras páginas. Así, si continuamos nuestra lectura "marcha atrás", llegamos a estas otras líneas que nos parecen de una lógica inobjetable:

Con todo, si ese manejo del tiempo hubiera sido la expresión de una intención bien definida de parte de Rojas, si hubiera escrito "el otro día" en lugar de "hace cuatro horas" porque percibía cierta complicación psicológica dentro de sus personajes, para cuya revelación la forma dramática parecía inadecuada, hubiera tratado el problema de otro modo. Con indicar en el "Argumento" que había pasado una semana entre el auto primero y el segundo se habría librado de incoherencia en cuanto al género literario. Un artista consciente de sí mismo lo hubiera advertido, y, de hecho, lo advirtió Rojas más tarde cuando en las adiciones de 1502, escritas con mayor conciencia crítica, interrumpió la continuidad entre los autos XV y XVI, para permitir que pasara un mes entre las dos citas en el jardín. Las contradicciones temporales de La Celestina parecen resultar de la necesidad fundamental de libertad en su autor, de su incapacidad de tener conciencia de que no era libre en espacio y tiempo.

Por otra parte, esta teoría de Gilman ignora esas transparencias de otra trama argumental, no necesariamente ligadas a expresiones temporales (aunque también hay ejemplos en ellas, como hemos visto), que ya pusimos de relieve en múltiples ocasiones. El defectuoso tratamiento del tiempo no se debe al autor de los diálogos, que sabía bien lo que se hacía y por eso aplicó a su obra el título

de "Comedia", sino a la impericia del interpolador Rojas que los cortó y empalmó y perdió con ello esos "vacíos de tablado" que debieron existir, precisamente para materializar el paso del tiempo.

Además, esa necesidad de justificar la rápida entrega de Melíbea (que para Gilman es la causa de la distorsión temporal), sí fue intuita por Rojas, incluso en su papel de interpolador, y a ello se debe ese discutido ingrediente de la magia, ya examinado parcialmente en otro capítulo y del que más adelante volvemos a ocuparnos en unas breves líneas. Pero antes es preciso volver a abordar el problema de la escena inicial desde otro punto de vista.

10.2. NUEVAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LA ESCENA INICIAL

En el apartado 10.1.2., hemos tratado el problema de la estrecha unión en el tiempo entre las dos primeras escenas, refiriéndonos a la Comedia de Calisto y Melíbea, tal como ha llegado hasta nosotros. Pero este tema del comienzo de la obra puede y debe ser abordado también desde el punto de vista de la excepcionalidad de la primera escena, considerada incluso como un "prólogo" por D. Manuel J. Asensio, en la cita que de él transcribíamos.

También nosotros hemos dejado entrever ese carácter excepcional, si bien aplicando para ello un razonamiento completamente distinto: el de las implicaciones de

esa cruz citada en el párrafo final de la *carta* (en la versión inserta en las ediciones de la Comedia) a la que se atribuyen dos funciones incompatibles: la de marcar el final de la escena en cuestión, así como también el término de las "*razones del antiguo autor*"; derivándose esta incompatibilidad de que el primer "vacío de escenario" (materialización del final de una escena, según Rodríguez de Patón), tiene lugar en la línea 35 de la edición de Burgos.

Tal incompatibilidad es una de las pruebas que en su momento aportábamos, para demostrar que la *carta* no se refiere al estado de la obra que apareció impreso con ella, es decir, la Comedia de Calisto y Melibea, sino a otro anterior en que la primera escena tendría una extensión apreciable, proporcionada a las consideraciones que en las piezas preliminares se hacen sobre lo escrito por el "antiguo autor". Pero, es más, esta deducción o, más propiamente, el camino que nos ha llevado a ella, nos va a permitir abordar ese problema, objeto de importante controversia, del carácter excepcional de esta escena que en gran medida ha contribuido a cimentar la opinión, predominante en la actualidad, de que el *primer auto* pertenece a un autor distinto del que compondría el resto de la obra, es decir, desde el II al XVI, ambos inclusive.

10.2.1. Estado de la cuestión. Planteamiento general

Muy interesante resulta, a este respecto, el artículo de D. Martín de Riquer, "Fernando de Rojas y La Celestina"; pero, quizá, para reflejar en forma debida el estado de la cuestión, resulte suficiente con tomar algunos fragmentos significativos de las reflexiones de la señora Lida de Malkiel:

Un rasgo de la acotación en *La Celestina* es su funcionamiento sistemático, en todas sus variedades, a partir de la segunda escena ("¡Sempronio!, ¡Sempronio!, ¡Sempronio!, ¿Dónde está este maldito?", etc.), pero su total ausencia en la primera [...] En el Auto I, motivo y lugar del encuentro están dados fuera del diálogo, en el argumento correspondiente [...] es decir, están dados en la misma forma que adoptan los poemas dialogados del siglo XV, los cuales narran, muy claramente en largos epígrafes la circunstancia y el asunto, y se lanzan de lleno al diálogo [...] El procedimiento, ingenuo si se compara con la absorción dentro del drama de todos los elementos auxiliares para entenderle, concuerda con otras peculiaridades que reflejan una técnica menos sabia y un mayor apego a la convención literaria, por lo cual el Auto I, es decir, el del antiguo autor, difiere del resto de la Tragicomedia (8).

Como puede comprobarse, Lida de Malkiel, después de un estudio concienzudo y profundo de la cuestión, saca una consecuencia en cierto modo desmesurada: aplica al todo lo que corresponde a la parte, es decir, deduce -para ajustarse a las corrientes imperantes sobre la autoría de La Celestina, que ella comparte- que el *primer auto* es de mano distinta que el resto de la obra, pero la verdad es que toda su argumentación se refiere, en este caso, a la primera escena exclusivamente. Por otra parte, también podemos verificar que ella no parece tener ninguna duda de

que la primera escena acaba justo en el momento de la despedida de Calisto. No anduvo, por tanto, muy lejos de haber podido reparar en la incongruencia que implicaba la doble función atribuida a la cruz. Claro está que en ésta, como en otras cuestiones, hay que tener muy presente la función de "tapadera" que ejercen las sucesivas ediciones de la Tragicomedia.

10.2.2. Conclusiones de dicho planteamiento

Esa palpable diferencia en la técnica teatral, entre dicha escena inicial y el resto de la obra, que la investigadora argentina pone de manifiesto, unida a nuestros propios razonamientos, basados en la incompatibilidad de las funciones de la cruz, nos fuerza a considerar apócrifa dicha escena, dentro del auto, es decir, hay que pensar que fue un añadido posterior en el que no se tuvo en cuenta el significado de la última frase de la carta.

Para apoyar con un *argumento de autoridad* nuestra afirmación; vamos a reproducir, con cierta extensión, unas opiniones de D. Martín de Riquen, vertidas en su artículo antes citado, en las que, como decíamos, hace interesantísimas reflexiones en torno a esta escena inicial. Estas son sus palabras:

Lo primero que llama la atención es que los dos jóvenes protagonistas ya se conocen, pues cada uno sabe el nombre del otro [...] claro está que en el ambiente de una ciudad castellana del XV es muy verosímil que dos personas de su condición se conocieran y supieran cada una cómo se llamaba la

otra. Pero lo evidente es que Calisto ya había visto alguna vez a Melíbea [...] ya que [...] afirma que ha hecho una serie de promesas [...] para conseguir que Dios le otorgara el galardón de "este lugar alcanzar". [...] Calisto dice a Melíbea que ha visto la grandeza de Dios:

"en dar poder a natura de que de tan perfecta hermosura te dotase y hacer a mi inmérito tanta merced que verte alcanzase y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiese."

Insistimos en que este lenguaje no es nada propio de un caballero que acaba de [...] ver por primera vez a una doncella de la que ha quedado fulminantemente enamorado. Este amor es en él cosa tan arraigada que le llama "su secreto dolor". Nos confirmamos, pues, en que Calisto y Melíbea ya se conocían y en que el encuentro no ha sido casual. Y no lo ha sido en modo alguno, porque Calisto sigue diciendo:

"sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar, yo tengo a Dios ofrecido."

Si quedaba alguna duda sobre el casual intento motivado por la búsqueda del halcón, estas palabras la desvanecen totalmente. Calisto deseaba encontrarse a solas con Melíbea "en tan conveniente lugar" y "para este lugar alcanzar" había ofrecido a Dios las cosas que es normal ofrecerle: "servicio, sacrificio, devoción y obras pías". Machaquemos otra vez: estas no son palabras de quien busca un halcón en un huerto, sino de un mozo que hace tiempo que está enamorado. [...] Pero Melíbea, tras una engañosa muestra de esperanza, rechaza indignada las pretensiones de Calisto, indignación que nos parece gratuita, porque el caballero no ha dicho absolutamente nada que justifique que diga lo siguiente:

"¡Vete!, ¡Vete de ahí, torpe! Que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleite."

¿Por qué Melíbea ha visto deshonestidad en las pretensiones de Calisto, y no una digna declaración de que quería casarse con ella? ¿Por qué este amor es considerado "ilícito"? Esto ya es otro problema, pero hace sospechar que la primitiva redacción de *La Celestina* empezaba antes, y que esta escena iba precedida de otras [...]

Tras lo que acabamos de considerar, me parece que es posible concluir que la primera escena de *la Celestina* primitiva no se desarrollaba en el huerto de Melíbea, que los dos jóvenes ya se conocían, que Calisto hacía tiempo que estaba enamorado de la doncella, y que la búsqueda del halcón era un tema totalmente ausente (9).

Es preciso advertir que D. Martín de Riquer esgrime toda esta argumentación para llegar a conclusiones totalmente distintas de las nuestras. Él pretende demostrar que el primer encuentro debió tener lugar en una iglesia (no apreció, quizá, la diferencia entre "huerta" y "huerto", que puede explicar muchas de las circunstancias -no transcritas aquí- en que se apoya para llegar a tal conclusión), y su tesis final parece estribar, simplemente, en constatar, utilizando un camino distinto al de otros investigadores, que el primer auto es de autor distinto al de los restantes, siendo el de estos últimos Fernando de Rojas. Pero, aparte de esta diferente conclusión, todas las palabras que hemos recogido aquí extensamente quedan enteramente suscritas por nosotros, pues difícilmente pueden interpretarse de otra forma, dentro de contexto en que se nos presentan. Incluso el Argumento del Auto da a entender lo mismo, al calificar a Melibea de "deseada", evidentemente, por parte de Calisto.

Por otra parte, viene a confirmar, con todo el peso de su gran autoridad, que no somos sólo nosotros quienes constatamos que las palabras de los personajes se ajustan a una trama distinta de la de la obra.

También debemos hacer constar que estas palabras de D. Martín de Riquer fueron refutadas por la Sra. Lida de Malkiel en una amplia nota dedicada a revisar este trabajo, aunque el "argumento de peso" que utiliza, que quizá pudiera resultar inobjetable para ella y para todos los que creen firmemente que Fernando de Rojas fue el ver

dadero autor de La Celestina, carece, en absoluto, de la más mínima consistencia para nosotros:

La acusación "ilícito amor", arbitraria si nos atenemos literalmente a las palabras de la primera escena "hace sospechar que la primitiva redacción de La Celestina empezaba antes, y que esta escena iba precedida de otras". En verdad, dicha acusación, que Rojas motivó luego con realismo psicológico, es una reacción "cortés", en íntimo acuerdo también con el lance del halcón perdido y con la convencional intervención de la medianera. La sospecha de que el reproche de Melibea estaba justificado en escenas anteriores de la primitiva redacción es infundada, porque, de ser así, Rojas habría recortado dicha redacción con insigne torpeza, y nada de cuanto se lee en los actos II-XXI autoriza tal inculpación (10).

Queda claro, después de las deducciones de los capítulos anteriores y de las diversas anomalías del texto que hemos presentado en éste, que esa "insigne torpeza" dista mucho de asombrarnos, si tenemos en cuenta que es la misma que ha dado origen al defectuoso tratamiento del tiempo y a que las palabras de los personajes "vayan por un lado" y la trama de la obra "por otro".

De todo ello deducimos que, como decíamos antes, esta escena es postiza, lo que no significa necesariamente que haya sido escrita por distinta mano, ni siquiera con posterioridad al resto de la *Comedia de final feliz*. Teniendo en cuenta esa circunstancia, machaconamente resaltada, por su carácter fundamental y reiterada evidencia, de que las palabras de los personajes van por una parte y la trama de la obra por otra, y su lógica consecuencia de que la intervención de Rojas debió materializarse mucho más en cortes, reempalmes, trastrueque de párrafos y supresiones, que en añadidos de su propia cose-

cha, nos sentimos proclives a estimar, con D. Martín de Riquer, que esta escena estaba en otro lugar, de donde fue trasladada aquí. A eso mismo se debe, quizá, también la falta de acotación constatada por la Sra. Lida de Malkiel en el párrafo transcrito páginas atrás.

10.3. OTRAS CUESTIONES CONCOMITANTES CON EL PROBLEMA DEL TIEMPO: EL SOLILOQUIO DE APERTURA DEL AUTO X

En el apartado 10.1.4. señalábamos la anomalía, quizás más llamativa (y absolutamente insoluble por ninguna de las soluciones propuestas por otros investigadores) del tratamiento del tiempo: ese "ayer" que, puesto en boca de Melibea, hace situar, inequívocamente, en dos días consecutivos las menciones que ella misma hace de su encuentro con Calisto en la "huerta", único punto de arranque, según la trama argumental que nos ha llegado, del conocimiento de ambos. No obstante, la primera de esas menciones nos hace conocer que el hecho ocurrió "el otro día", mientras que la segunda nos muestra que desde entonces han pasado "muchos y muchos días".

Sin embargo, no quedan circunscritas sólo a eso las discrepancias entre las dos situaciones, ya que las palabras de la heroína que, dentro del soliloquio de apertura del auto X, envuelven y rodean a ese increíble "ayer", resultan igualmente sorprendentes:

MELIBEA. "¡Oh lastimada de mí! ¡Oh mal proveída doncella! ¿Y, no me fuera mejor conceder su peti-

ción y demanda ayer a Celestina, cuando, de parte de aquel señor, cuya vista me cautivó me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuerza a descubrir mi llaga cuando no me sea agradecido, cuando ya, desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra..."

Son varias las cosas, en efecto, que es preciso subrayar y analizar, de este párrafo:

Primera: Resulta notoriamente falso el motivo de los lamentos de Melibea. Su confesión de no haber concedido a Celestina la demanda del día pasado queda completamente desmentida por sus propias palabras: veamos algunas de sus últimas y más significativas respuestas a la alcahueta en la anterior ocasión

MELIBEA. "¡Oh cuánto me pesa con la falta de mi paciencia!, porque siendo él ignorante y tú inocente habeis padecido las alteraciones de mi airada lengua. Pero la mucha razón me releva de culpa, la cual tu habla sospechosa causó. En pago de tu buen sufrimiento, quiero cumplir tu demanda y darte luego mi cordón, y porque para escribir la oración no habrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy secretamente..."

.....

MELIBEA. "Pues madre, no le des parte de lo que pasó a ese caballero, porque no me tenga por cruel, o arrebatada, o deshonesto"

.....

MELIBEA. "Mas haré por tu doliente, si menester fuese, en pago de lo sufrido".

Como vemos, no sólo había dado lo que Celestina le había pedido, sino, incluso, insinuado y prometido mucho más.

Segunda: Si, como queda patente, había dicho a la tercera: "ven mañana [...] muy secretamente" ¿qué necesidad tenía de haber enviado "hoy" a Lucrecia en su busca?.

Tercera: ¿Cómo es posible que en ese transcurso de un solo día, después de haberle enviado su cordón y prometido la oración para el día siguiente, lo que significaba tender un puente de benevolencia, podía temer que Calisto hubiese puesto ya *"sus ojos en amor de otra"*? Hay que tener en cuenta, además, que para ella (porque así se lo había dicho Celestina y ese fue, precisamente, el pretexto de su demanda), el enamorado estaba *"derrribado por una sola muela que jamás deja de quejar"*. Evidentemente, las tres circunstancias: envío del cordón y promesa de la oración, transcurso de un solo día y postración del caballero, son absolutamente incompatibles con el temor de que éste hubiera podido emprender una nueva aventura amorosa.

Sin embargo, las palabras de la alcahueta en el auto VI, al despedirse de Calisto después de darle cuenta de su embajada resultan también confusas, y quizá concordes con éstas de Melibea que estamos comentando:

"Quede, señor, Dios contigo. Mañana será mi vuelta, donde mi mando y la respuesta vendrán en un punto, pues hoy no hubo tiempo."

¿Qué respuesta es esta, cuya alusión se le "escapa" aquí a Celestina?. Cabría pensar únicamente que se refiriera a la oración, cuya entrega, efectivamente, había diferido Melibea para el día siguiente, por falta de tiempo; pero esa explicación tan sencilla, completamente lógica si fuera el único "lapsus" detectado, se hace sospechosa por su relación con todas las anomalías de que venimos dando cuenta.

10.3.1. Los "ecos" del nombre de Calisto en la segunda entrevista

Pese a la importancia de lo que acabamos de señalar, no son esos los únicos desconciertos a que, como lectores, nos tiene sometidos Melibea en estas entrevistas. Ya hemos visto los términos en que concluye la primera; concretamente, las expresiones "ven mañana [...] muy secretamente" y "más haré por tu doliente, si menester fuese, en pago de lo sufrido", indican la clara aceptación de una cierta forma y un determinado grado de relación con Calisto, que supera los límites de lo confesable ante sus padres, como lo confirman las siguientes acotaciones, en aparte, de su doncella:

LUCRECIA. ¡Ya, ya, perdida es mi ama! ¡Secretamente quiere que venga Celestina! ¡Fraude hay! ¡Más le querrá dar que lo dicho!."

LUCRECIA. "¡No miento yo, que mal va este hecho!."

Más lejos aún llega la astuta Celestina que, viéndose ganada la partida, encauza por los siguientes derroteros el final de la conversación

CELESTINA. "...Pues tú, señora, tenías ira con lo que sospechaste de mis palabras, no enemistad. Porque, aunque fueran las que tú pensabas, en sí no eran malas; que cada día hay hombres penados por mujeres y mujeres por hombres, y esto obra la natura y la natura ordenóla Dios y Dios no hizo cosa mala. Y así quedaba mi demanda, como quiera que fuese, en sí loable, pues de tal tronco procede, y yo libre de pena..."

MELIBEA. "En todo has tenido buen tiento, así en el poco hablar en mi enojo, como con el mucho sufrir."

CELESTINA. "Señora, sufríte con temor, porque te

airaste con razón. Porque con la ira morando, poder no es sino rayo. Y por esto pasé tu rigurosa habla, hasta que tu almacén hubiese gastado."

MELIBEA. "En cargo te es ese caballero."

CELESTINA. "Señora, más merece. Y si algo con mi ruego para él he alcanzado, con la tardanza lo he dañado. Yo me parto para él, si licencia me das."

La clara aceptación de alguna forma de relación con Calisto que reflejan estas palabras se ha traducido ya en amor, casi desesperado, en el soliloquio cuyo comienzo transcribíamos antes y se confirma en las primeras frases que dirige a la tercera en la segunda entrevista:

MELIBEA. "¿Qué te parece, como ha querido mi dicha y la fortuna ha rodeado que yo tuviese de tu saber necesidad para que tan presto me hubieses de pagar en la misma moneda el beneficio que por tí me fue demandado para ese gentilhombre que curabas con la virtud de mi cordón?."

Es, pues, la heroína la primera que alude a Calisto con el calificativo laudatorio de *gentilhombre*, dando a entender, con la petición de que a ella se le pague con la misma moneda, que se encuentra igualmente enamorada, lo que nosotros, lectores, ya sabemos por su anterior soliloquio y Celestina, también, por el final de la entrevista anterior y por la apresurada ida de Lucrecia en su busca, intercambiándose entre ambas las siguientes palabras:

LUCRECIA. "...Mi venida, señora, es lo que tu sabrás: pedirte el ceñidero e, demás desto, te ruego mi señora sea de tí visitada e muy presto porque se siente muy fatigada de desmayos y de dolor del corazón."

CELESTINA. "Hija, de estos dolorcillos tales, más es el ruido que las nueces. Maravillada estoy, sentirse del corazón mujer tan moza."

LUCRECIA. "¡Así te arrastren, traidora! ¿Tú no

sabes qué es? Hace la vieja falsa sus hechizos y vase; después hácese de nuevas."

Asimismo, la enamorada confirma estas palabras y pensamientos de Lucrecia, proclamando desde el primer momento el carácter de su enfermedad.

MELIBEA. "Madre mía, que comen este corazón serpientes dentro de mí cuerpo."

Pese a todos estos antecedentes, luego, en el transcurso de la conversación, cada vez que Celestina nombra a Calisto, la heroína rechaza la alusión con creciente intensidad:

MELIBEA. "Calla, por Dios, madre. No traigan de su casa cosa para mí provecho, ni le nombres aquí"
.....

MELIBEA. "¡Oh, por Dios, que me matas! ¿Y no te tengo dicho que no me alabes a ese hombre, ni me le nombres en bueno ni en malo?."
.....

MELIBEA. "Tantas veces me nombras ese tu caballero, que ni mi promesa baste, ni la fe que te dí, a sufrir tus dichos ¿De qué ha de quedar pagado? ¿Qué le debo yo a él? ¿Qué le soy a cargo? ¿Qué ha hecho por mí? ¿Qué necesario es el aquí para el propósito de mí mal?....."

hasta que a la siguiente mención se desmaya, causando la angustia y zozobra de la alcahueta.

A este respecto se ha comentado lo siguiente (11):

Es digna de toda alabanza la manera con que trata el autor en este asunto los delicadísimos rodeos de una alma virginal enamorada, que lucha entre la pasión y el empacho por darse a partido...

Pero esta apreciación resulta cierta únicamente si hacemos abstracción mental de todos los antecedentes que hemos expuesto, es decir, si la visita no respondiese a una llamada apremiante de Melíbea, y si, sobre todo, no tenemos en cuenta el obstáculo que a esta interpretación

opone el final de la primera entrevista.

10.3.2. La primera visita de Celestina a Melibea (auto IV)

Esta necesidad de hacer abstracción del final de la primera visita nos hace volver la atención hacia ella y, de paso, poner de relieve que unas palabras pronunciadas por Celestina en el segundo diálogo, es decir, en el que acabamos de analizar del *auto X*, están referidas, indudablemente, al momento en que la alcahueta se encamina, por primera vez (auto IV), a casa de Pleberio:

CELESTINA (*auto IV*). ...Ahora que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido de este mi camino [...]. Que, aunque yo he disimulado con él, podría ser que si me sintieran en estos pasos de parte de Melibea, que no pagase con pena, que menor fuese que la vida [...]. ¡Pues triste yo! ¡Mal acá, mal acullá, pena en ambas partes! Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto. Ir quiero. Que mayor es la vergüenza de quedar por cobarde, que la pena cumpliendo como osada lo que prometí.

CELESTINA (*auto X*). ...Ahora amiga y señora mía, no te maravilles, porque estos fines con efecto me dan osadía a sufrir los ásperos y escrupulosos desvíos de las encerradas doncellas como tú. Verdad es que antes que me determinase, así en el camino como en tu casa, estuve en grandes dudas si te descubriría mi petición. Visto el gran poder de tu padre temía; mirando la gentileza de Calisto osaba, vista tu discreción me recelaba, mirando tu virtud y humanidad me esforzaba.

Bien es verdad que no puede tacharse de absurdo el hecho de que Celestina cuente en la segunda visita los temores que le asaltaron en la primera; pero lo que sí es cierto es que tales temores, que resultan compatibles con el tono general del *auto X*, donde, tanto Melibea,

como Alisa en su breve aparición, se muestran como auténticas señoras, encajan mal con esa amistad antigua entre la tercera y ellas, muy patente en el *auto IV* y olvidada completamente en el *X*.

Parece como si en cada caso se tratase de una familia distinta. Así pues, examinemos detenidamente ese *auto IV*, en cuyo desarrollo encontramos las siguientes circunstancias significativas, de algunas de las cuales ya nos hemos ocupado en otros lugares.

Primera: Alisa, calificada de "*celosa y brava*" por Sempronio en el *auto III*, cuando comunica sus temores a Celestina, parece ser, por el contrario, la persona más confiada y amable, prestando, de manera marcadamente ostensible, oídos sordos a las muy expresivas advertencias de Lucrecia:

ALISA. "¿Con quien hablas, Lucrecia?."

LUCRECIA. "Señora, con aquella vieja de la cuchillada, que solía vivir en las tenerías, a la cuesta del río."

ALISA. "Ahora la conozco menos. Si tú me das a entender lo incógnito por lo menos conocido, es coger agua en cesto."

LUCRECIA. "¡Jesús, señora! más conocida es esta vieja que la ruda. No se cómo no tienes memoria de que la empicotaron por hechicera, que vendía las mozas a los abades y descasaba mil casados."

ALISA. "¿Qué oficio tiene? quizá por aquí la conoceré mejor."

LUCRECIA. "Señora, perfuma tocas, hace solimán y otros treinta oficios. Conoce mucho en hierbas, cura niños y aún algunos la llaman la vieja lapidaria."

ALISA. "Todo eso dicho no me la da a conocer; di me su nombre si le sabes."

LUCRECIA. "¿Si le sé, señora? No hay niño ni viejo en toda la ciudad que no le sepa: ¿habíale yo de ignorar?."

ALISA. "Pues, ¿Por qué no le dices?."

LUCRECIA. "¡He vergüenza!."

ALISA. "Anda, boba, díle. No me indignes con tu tardanza."

LUCRECIA. "Celestina, hablando con reverencia, es su nombre."

ALISA. "¡Hy! ¡hy! ¡hy! ¡Mala landre te mate, si de risa puedo estar, viendo el desamor que debes tener a esa vieja, que su nombre has vergüenza nombrar! Ya me voy recordando de ella ¡Una buena pieza! No me digas más. Algo me vendrá a pedir. Dí que suba."

LUCRECIA. "Sube tía."

Segunda: Pese a lo que le costó darse por enterada, Alisa conocía perfectamente a Celestina, lo que subraya la incongruencia anterior. Además, el subsiguiente fragmento de diálogo atestigua esa vieja amistad entre ambas que, como decíamos, resulta difícil de conjugar con los temores previos de la vieja:

CELESTINA. "Señora buena, la gracia de Dios sea contigo y con la noble hija. Mis pasiones y enfermedades han impedido mi visitar tu casa como era razón, mas Dios conoce mis limpias entrañas, mi verdadero amor, que la distancia de las moradas no despega el querer de los corazones. Así que lo que mucho deseé, la necesidad me lo ha hecho cumplir. Con mis fortunas adversas otras, me sobrevino mengua de dinero. No supe mejor remedio que vender un poco de hilado..."

ALISA. "Vecina honrada, tu razón y ofrecimiento me mueven a compasión y tanto, que quisiera cierto más hallarme en tiempo de cumplir tu falta que menguar tu tela."

Tercera: Pese a la endebles de la excusa del hila

do en la situación que se nos presenta (podría haberse desembarazado de la vieja comprándolo, incluso sin verlo, dada su riqueza -aquí no confirmada, en cambio, a tenor de la última frase subrayada-), y a las serias advertencias de Lucrecia, no duda en dejar a su hija a solas con Celestina:

ALISA. "Hija, Melibea, quédese esta mujer honrada contigo, que ya me parece que es tarde para ir a visitar a mi hermana, su mujer de Cremes, que desde ayer no la he visto, y también que viene su paje a llamarme, que se le arrebió desde un rato acá el mal."

CELESTINA (aparte). "Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arrebiando el mal a la otra."

ALISA. "¿Qué dices amiga?."

CELESTINA. "Señora, que maldito sea el diablo y mi pecado, porque en tal tiempo hubo de crecer el mal de tu hermana, que no habrá para nuestro negocio oportunidad. ¿Y qué mal es el suyo?."

ALISA. "Dolor de costado, y tal que, según del mozo supe que quedaba, temo no sea mortal. Ruega tú, vecina, por amor mío, en tus devociones por su salud a Dios."

CELESTINA. "Yo te prometo, señora, en yendo de aquí, me vaya por esos monasterios, donde tengo frailes devotos míos, y les dé el mismo cargo que tú me das. Y, además de esto, antes que me desayune, dé cuatro vueltas a mis cuentas."

ALISA. "Pues, Melibea, contenta a la vecina en todo lo que razón fuere darle por el hilado. Y tú, madre, perdóname, que otro día se vendrá en que más nos veamos."

Cuarta: En su conversación con Celestina, Melibea no muestra, en absoluto, ser la hija de un hombre tan opulento como Pleberio, pues en tal caso, no formularía dudas sobre el pensamiento de los ricos y se sentiría aludida al manifestar la vieja los malos sentimientos que hacía

ellos muestran sus hijos. Habría, sin duda, protestado de alguna forma contra esta imputación de la vieja:

MELIBEA. "Bien conozco que dice cada uno de la feria según le va en ella, así que otra canción cantarán los ricos."

CELESTINA. "Señora, hija, a cada cabo hay tres leguas de mal quebranto. A los ricos se les va la bienaventuranza, la gloria y descanso por otros albañares de asechanzas, que no se parecen, ladri llados por encima con lisonjas. Cada rico tiene una docena de hijos y nietos que no rezan otra oración, no otra petición; sino rogar a Dios que le saque de en medio; no ven la hora de tener a El so la tierra y lo suyo entre sus manos y darle a poca costa su morada para siempre."

MELIBEA. "Madre, pues que así es, gran pena tendrás por la edad que perdiste. ¿Querías volver a la primera?."

Quinta: Algunas expresiones de Melibea en esta conversación resultan impropias de su educación y recato y son exactamente iguales a otras pronunciadas por Areúsa en el auto VII:

MELIBEA. "Espantada me tienes con lo que has ha blado. Indicio me dan tus razones que te haya vis to en otro tiempo. Dime, madre, ¿eres tú Celestina, la que solía morar a las tenerías, cabe el río?."

CELESTINA. "Hasta que Dios quiera."

MELIBEA. "Vieja te has parado. Bien dicen que los días no se van en balde. Así goce de mí, no te conociera, sino por esa señaleja de la cara. Figúraseme que eras hermosa. Otra pareces, muy mu dada estás."

LUCRECIA. "¡Hy! ¡hy! ¡hy! ¡Mudada está el diablo! ¡Hermosa era con aquel su Dios os salve, que atra viesa la media cara!."

MELIBEA. "¿Qué hablas, loca? ¿Qué es lo que di ces? ¿De qué te ríes?."

LUCRECIA. "De cómo no conocías a la madre en tan poco tiempo, en la filosomía de la cara."

MELIBEA. "No es tan poco tiempo dos años; y más que la tiene arrugada."

CELESTINA. "Señora, ten tú el tiempo que no ande; tendré yo mi forma que no se mude [...] Que así goce de esta alma pecadora y tú de ese cuerpo gracioso, que de cuatro hijas que parió mi madre yo fui la menor. Mira como no soy vieja, como me juzgan."

MELIBEA. "Celestina, amiga, yo he holgado mucho en verte y conocerte. También hasme dado placer con tus razones. Toma tu dinero y vete con Dios, que me parece que no debes haber comido."

Sexta: Como hemos visto, el tono de la conversación entre ambas resulta muy coloquial y distendido, dando pie a las insinuaciones de Celestina. En el siguiente fragmento parece incluso sugerirle alguna ganancia material, en el momento de comenzar a exponer la verdadera finalidad de su venida. Como veremos, Melibea ni se sorprende, ni hace demasiados remilgos:

CELESTINA. "...Pues, si tú me das licencia, diré te la necesitada causa de mi venida, que es otra que la que hasta ahora has oído y tal, que todos perderíamos en me tornar en balde sin que la sepas."

MELIBEA. "Di, madre, todas tus necesidades, que, si yo las pudiere remediar, de muy buen grado lo haré por el pasado conocimiento y vecindad, que pone obligación a los buenos."

CELESTINA. "¿Mías, señora? Antes ajenas, como tengo dicho; que las mías de mi puerta adentro me las paso [...] Así que donde no hay varón, todo bien fallece: con mal está el huso, cuando la barba no anda de suso. Ha venido esto, señora, por lo que decía de las ajenas necesidades y no mías."

MELIBEA. "Pide lo que quieras, sea para quien fuere."

A partir de aquí varía el tono de la conversación. Aumentan en Celestina las muestras de respeto hacia Melibea, a quien, como respuesta a esta última intervención,

llama ya "*doncella graciosa y de alto linaje*". Asimismo, en los dos próximos parlamentos de la tercera, brotan ya los motivos de la osadía y el temor, objeto de esa relación que establecíamos al principio de este epígrafe entre el soliloquio de Celestina de este *auto IV* y la explicación que da a Melibea en *el X*. Son también dos de los tres conceptos que encontrábamos en dos párrafos ya próximos en el desarrollo de esta conversación, uno en forma de pregunta y otro de respuesta, cuya inversión en el orden y separación en el contexto del diálogo nos proporcionaba la primera evidencia de *entretalladura*, puesta de manifiesto en el apartado 7.1.1.

Y justamente intercalado entre esa pregunta y respuesta invertidas, la desconcertada alusión al tiempo de Melibea: desconcertada en doble sentido:

- con respecto a la escena inicial, porque no se puede citar como ocurrido "*el otro día*" lo que ha tenido lugar sólo hace unas horas, según el encadenamiento de "unidades elementales de acción" que presentábamos al principio del presente capítulo,
- con respecto al *auto X*, porque en él se alude a esa misma escena inicial diciendo "*muchos y muchos días son pasados*", quedando enlazado dicho *auto* con *el IV*, a través de ese "*ayer*" del soliloquio.

10.4. LAS DOS CARAS DE MELIBEA

En este *auto IV*, y de manera más concreta en su parte central, concurren, por tanto, las siguientes circunstancias:

- un patente vestigio de *entretalladura*, ya señalado en el apartado 7.1.1.,
- dos de las más llamativas alusiones a un transcurso de tiempo inexistente, según la trama argumental de la obra que conocemos: la recientemente aludida, más la de los ocho días del dolor de muelas de Calisto,
- unas circunstancias personales y ambientales de Melibe bea, asimismo incompatibles con dicha trama.

Ello quiere decir que nos encontramos ante el auténtico "nudo gordiano" del misterio de La Celestina. Si somos capaces de deshacerlo o cortarlo, llegaremos ¡por fin! a la comprensión total de la obra.

Para intentarlo, deberemos prescindir totalmente del condicionante mental que supone la trama, y fijarnos exclusivamente en:

- lo que dicen los personajes,
- el tono en que lo dicen,
- las circunstancias de lugar y tiempo a que aluden,
- el contexto general en que se producen tales declaraciones.

Si hacemos esto, podremos comprobar:

- A) Que las expresiones que denotan máximo alejamiento

en el tiempo, respecto al comienzo de la relación sentimental de los amantes, están ligadas a las siguientes circunstancias:

- Tono elevado de lenguaje, fundamentalmente en la heroína, ya que es la referencia a ella lo que verdaderamente nos interesa, desde el punto de vista de las deducciones que ahora nos proponemos extraer.
- Menciones o sugerencias de contexto relativas a su honestidad, honra, recato, etc.
- Relaciones familiares de rango social elevado, cristalizadas en dinero, linaje o poder.
- Estimación positiva de la personalidad y rango social de Calisto.

Los principales ejemplos de todo esto son los siguientes:

X - 1 MELIBEA [a solas]. "¡Oh mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué pensarás de mi seso cuando me veas publicar lo que a tí jamás he querido descubrir? ¡Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüenza que siempre, como encerrada doncella, acostumbré tener."

X - 1 MELIBEA [a Celestina]. "Muchos y muchos días son pasados que ese noble caballero me habló en amor."

Pero poco antes, en el comienzo de este mismo parlamento, había dicho:

MELIBEA. "Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho, aflojó mi mucha vergüenza y, como muy naturales, como muy domésticos, no pudieron tan livianamente despedirse de mi cara que no llevasen consigo su color por algún poco de espacio, mi fuerza, mi lengua y gran parte de mi sentido."

Y la tercera, en respuesta a este parlamento, dirá:

CELESTINA. "Verdad es que antes que me determinase, así por el camino como en tu casa, estuve en grandes dudas si te descubriría mi petición. Visto el gran poder de tu padre temía; mirando la gentileza de Calisto, osaba."

XII - 2 MELIBEA [a Calisto]. "Señor Calisto, tu mucho merecer, tus extremadas gracias, tu alto nacimiento, han obrado que, después que de tí hube entera noticia, ningún momento de mi corazón te partieses y aunque muchos días he pugnado por lo disimular..."

En su próxima réplica, cuando Calisto le propone llamar a sus criados para romper los cerrojos, responderá en la siguiente forma:

MELIBEA. "¿Quieres, amor mío, perderme a mí y dañar mi fama? No sueltes las riendas a la voluntad. La esperanza es cierta, el tiempo breve, cuanto tú ordenares [...] conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto. Que si ahora quebrases las crueles puertas, aunque al presente no fuésemos sentidos, amanecería en casa de mi padre terrible sospecha de mi verro. Y pues sabes que tanto mayor es el verro cuanto mayor el que yerra, en un punto será por la ciudad publicado."

Además de confirmar las circunstancias características que antes indicábamos, estos parlamentos, en el plano topográfico, están relacionados con la zona urbana de la mansión señorial: la puerta con sus fuertes cerrojos, la torre, que surgirá en el auto XV cuando Melíbea, antes de lanzarse de ella dirá también "muchos días, padre mío, son pasados que penaba por amor de un caballero que se llamaba Calisto"; finalmente, el HUERTO, rodeado de altos muros, como anejo a la morada, que sólo es posible salvar con escalas.

El personaje femenino reflejado en estos parlamentos está adornado con los atributos clásicos de la heroína de la *novela sentimental*. Es el verdadero amor de Calisto, amor imposible, a causa de la "gravidad de obediencia", cuyo remedio, por vía natural y legal, solo sería factible si un nuevo Erasístrato lograra trocar la obstinación de Pleberio en la comprensión de Seleuco, evitando un posible final como el del "desastrado Piramo y de la desdichada Tisbe".

Se trata de un amor nacido hace "muchos y muchos días", antes, por tanto, del momento que materializa el comienzo de la acción y conservado en secreto por esa "mujer moza, muy generosa", capaz de atormentarse por un dolor de muelas del ser amado y de ceder, finalmente, a la terrible arma de los "celos", hábilmente esgrimida por la alcahueta:

CELESTINA [a Melibea, *auto IV*]. "Ninguna mujer le ve, que no alabe a Dios, que así le pintó. Pues, si le habla acaso, no es más señora de sí de lo que él ordena."

derrota por celos que ella misma acusa en el soliloquio del *auto X*:

MELIBEA. "¡Oh lastimada de mí! ¡Oh mal proveída doncella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, [...] y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuerza a descubrir mi llaga, cuando [...] ya, desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra?"

- B) Las expresiones que denotan menor lejanía y, en concreto, esa en que Melibea se refiere al "*otro día*"

está ligada a todas las otras circunstancias que fueron puestas de relieve en el análisis detallado de la primera visita:

- Condescendencia, próxima a la complicidad de la madre, característica, por otra parte, muy frecuente en la *comedia romana*.
- Amistad antigua de la tercera con ambas, también resaltada antes, pero mucho más gráficamente expresada en el *auto VI*:

CELESTINA [a Calisto]. "Cuatro años fueron mis vecinas. Trataba con ellas, hablaba y reía de día y de noche. Mejor me conoce su madre que a sus mismas manos; aunque Melibea se ha hecho grande, mujer discreta, gentil."

- Ausencia de indicaciones relativas a riqueza o nobleza, e, incluso, sugerencias más bien de lo contrario.
- Utilización por parte del personaje femenino de expresiones bajas, incluso groseras.
- Desestimación y presentación burlesca de la personalidad de Calisto:

MELIBEA [a Celestina, *auto IV*]. "¡Jesú! No orga yo mentar más ese loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado; sino, aquí me caeré muerta. ¡Este es el que el otro día me vio y comenzó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán! Dirasle, buena vieja, que, si pensó que ya era todo suyo y quedaba por él el campo, porque holgué más de consentir sus necesidades, que castigar su yerro, quise más dejarle por loco, que publicar su grande atrevimiento. Pues avísale que se aparte de este propósito y serle ha sano; sino, puede que no haya comprado tan cara habla en su vida. Pues sabe que no es vencido, sino el que cree serlo, y yo quedé bien segura y él ufano."

En el plano topográfico de la localización de esta escena, fijada por Pármeno en el *auto II*: la propia HUERTA de Melíbea, nos encontramos ahora en la zona rural, próxima a la ciudad, si atendemos a la definición del otro de nuestros diccionarios fundamentales, el de Covarrubias:

GÜERTO: Es el lugar o en el campo o la ciudad o poblado en el cual se crían árboles frutales y hortalizas y el que tiene agua de pie y está en la ribera, ordinariamente llamamos GÜERTA,

es decir, que está ubicada, efectivamente, en esa zona próxima a la "cuesta del río" y a las "tenerías", antiguo barrio de Celestina a que con tanta insistencia aluden Melíbea y Lucrecia en el *auto IV*, como zona de su vecindad. La misma HUERTA en que Calisto puede penetrar sin dificultades, y cuyos alrededores constituyen un escenario adecuado para practicar la caza con halcón, ya sea este neblí o gerifalte.

El personaje femenino que aquí se presenta ya no es el de la *novela sentimental*, sino más bien el de la *comedia romana*, es decir, un miembro afín al "clan" de Celestina, si bien, seguramente, más distinguida, famosa, rica y, posiblemente, hermosa, es decir, la típica "cortesana" de alta estima y "honra" (12), capaz de suscitar la envidia de una de las "enamoradas", cuando Sempronio la califica de graciosa y gentil:

ELICIA (*auto IX*). "...¡Mirad quién gentil! ¡Jesús, Jesús! ¡y que hastío y enojo es ver tu poca vergüenza! ¿A quién, gentil? ¡Mal me haga Dios, si ella lo es ni tiene parte de ello; si no que hay ojos que de lagaña se agradan. Santí

guarme quiero de tu necedad y poco conocimien-
to. ¡Oh quién estuviese de gana para disputar
contigo tu hermosura y gentileza! ¿Gentil es Me-
libea? Entonces lo es, entonces acertarán,
cuando andan a pares los diez mandamientos.
Aquella hermosura por una moneda se compra de
la tienda. Por cierto, que conozco yo en la ca-
lle donde ello vive cuatro doncellas, en quie-
nes Dios más repartió su gracia que no en Meli-
bea. Que si algo tiene de hermosura es por bue-
nos atavíos que trae. Ponedlos a un palo, tam-
bién diréis que es gentil. Por mi vida, que no
lo digo por alabarme; mas creo que soy tan her-
mosa como vuestra Melibea."

y la misma a la que la otra ha podido ver medio des-
nuda, y en las interioridades de su casa:

AREUSA. "Pues no la has tú visto como yo, her-
mana mía. Dios me lo demande, si en ayunas la
topases, si aquel día pudieses comer de asco.
Todo el año se está encerrada con mudas de mil
suciedades. Por una vez que haya de salir donde
pueda ser vista, enviste su cara con hiel y
miel, con unas y otras cosas, que por reveren-
cia de la mesa dejo de decir. Las riquezas las
hacen a estas hermosas y ser alabadas; que no
las gracias de su cuerpo. Que así goce de mí,
unas tetas tiene, para ser doncella, como si
tres veces hubiese parido: no parecen sino dos
grandes calabazas. El vientre no se lo he visto;
pero, juzgando por lo otro, creo que le tiene
tan flojo, como vieja de cincuenta años. No se
que se ha visto Calisto, porque deja de amar
otras que más ligeramente podría haber y con
quien más el holgase."

Así como también la que Pármene describe y deni-
gra, ganándose la repulsa de Calisto (aunque en vir-
tud de la segunda *entretalladura* puesta de manifies-
to en el apartado 7.1.2.) el parlamento a que ahora
nos referimos esté colocado en boca de Sempronio.

Y es, por último, el auténtico "filón de oro"
de Celestina y sus "muchachas", como se desprende de
la argumentación de Celestina para conseguir que
Areúsa ceda a los deseos de Pármene en el *auto VII*:

CELESTINA [a Areúsa]. "Ya sabes el deudo que hay entre tí y Elicia, la cual tiene Sempronio en mi casa. Pármene y él son compañeros, sirven a este señor, que tú conoces y por quien tanto favor podrás tener [...]."

PÁRMENO. "Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto. Que me ha muerto de amores su vista [...]."

AREÚSA. "¿Qué te dice ese señor a la oreja? ¿Piensa que tengo de hacer nada de lo que pides?"

CELESTINA. "No dice, hija, sino que se huelga mucho con tu amistad, porque eres persona tan honrada y en quien cualquier beneficio cabrá bien. (Y asimismo que, pues que esto por mi intercesión se hace, que el me promete de aquí adelante ser muy amigo de Sempronio y venir en todo lo que quisiere contra su amo en un negocio que traemos entre manos. ¿Es verdad, Pármene? ¿Prométeslo así como digo?)."

PÁRMENO. "Sí prometo, sin duda."

CELESTINA. "¡Ah, don ruin, palabra te tengo, a buen tiempo te así). Llégate acá, negligente, vergonzoso, que quiero ver para cuanto eres, antes de que me vaya. Retózala en esa cama."

Argumentación que, significativamente, desaparece en las ediciones de la Tragicomedia, en las que se han suprimido todos los últimos párrafos subrayados y puestos aquí entre paréntesis. Naturalmente, este "estar en el ajo" de Areúsa, hasta el punto de entregarse a Pármene sólo por esa promesa que a éste arranca Celestina, no convenía en absoluto a la nueva trama de la obra, ya que al desaparecer el episodio de la "cortesana" ("primer engaño a Calisto y celada para Melibea, cuya justificación no encontramos en el apartado 7.2.2.), el "negocio" de Celestina no podía darse por tan fácil y seguro que justificase la entrega de Areúsa.

Por cierto que, una de las cosas que ha sido objeto de comentario de esta escena, es la "morbosidad" de Celestina, deducida de su empeño en presenciar el acto. No creemos que el motivo sea tan simple; por el contrario, la verdadera finalidad de tal presencia sería asegurarse que Pármene quedaba completamente en sus manos, imposibilitándole cualquier intento de volver a su anterior fidelidad a Calisto.

10.5. EL SECRETO DEL TRATAMIENTO DEL TIEMPO

Ya habíamos visto en el apartado 7.1.2.1., y lo hemos confirmado en el presente capítulo con mayor evidencia para uno de los casos, que las primeras expresiones en que se materializa un deficiente tratamiento del tiempo se producen en puntos estrechamente relacionados con otros en que se evidencian rastros de *entretalladura*.

Así, el primero que sitúa en "el otro día" la escena inicial es Pármene y, como comprobamos, existe una refundición entre la conversación en que se produce esta afirmación y otra que tiene lugar entre Calisto y Sempromio en el *auto I*. Fácil es, por tanto, deducir que en esa refundición ha podido perderse un "vacío de tablado" que permitiría materializar el transcurso de *unos días*. Lo mismo exactamente ocurre con esa misma referencia al "otro día" hecha en el *auto IV* por Melibea.

En lo que hasta ahora no hemos entrado ha sido en

la razón de tales *entretalladuras*, cuestión que, tras lo dicho en el apartado anterior, se nos ofrece con toda claridad:

En el caso de Melibea, porque se hacía preciso reajustar los diálogos, de modo que parlamentos correspondientes a dos personajes femeninos distintos quedasen referidos a uno sólo de ellos. Y si se refunden dos personajes femeninos, siendo uno sólo el oponente masculino, ello quiere decir que asimismo se han soldado dos "peripecias", necesariamente desfasadas en el tiempo, con lo que se produce una contracción de éste.

En la otra circunstancia, es decir, en la fusión de las conversaciones de Calisto con Pármeneo y Sempronio, el motivo es, sin duda, consecuencia de esa misma refundición de "peripecias" y de la correspondiente modificación de la trama argumental. La admonición del, en principio, criado fiel estaría referida a la "Melibea cortesana" que, si bien dejando todas las huellas que hemos podido detectar, ha desaparecido de la nueva trama. Era, por tanto, necesario, o bien suprimir su parlamento, o bien endosárselo a Sempronio, aunque con cierta impropiedad, como así se hizo.

A la vista de esto quedan plenamente justificadas las anomalías del tratamiento del tiempo, debidas a la pluma de un refundidor inhábil o, mas bien, apresurado. Aunque no transcurra mucho tiempo entre una peripecia y otra, como en general conviene a la forma dramática, el primer conocimiento de Calisto por parte de un personaje

femenino pudo, efectivamente, tener lugar "el otro día", sin que ello impida, naturalmente, que otra persona distinta pueda decir con toda propiedad: "muchos y muchos días son pasados que ese noble caballero me habló en amor"; ahora bien, si se refunden los dos caracteres en uno, sin modificar a fondo sus palabras, se produce necesariamente el caos. Asimismo es perfectamente comprensible que Celestina pueda hablar con una de ellas del profundo dolor de muelas que tiene derribado al enamorado desde hace "ocho días", aunque la otra haya podido verle hace dos o tres.

De la misma forma se resuelve el que considerábamos inconveniente más grave e insoluble: ese "ayer" que páginas arriba nos creaba tantos problemas deja de ser significativo, porque las dos situaciones ligadas por esta palabra -y las expresivas alusiones al tiempo que en ellas se formulan- no estaban, en origen, protagonizadas por un solo personaje, sino por dos distintos.

10.6. UNA EXPRESIVA HUELLA DE LA REFUNDICIÓN DE LOS DOS CARACTERES FEMENINOS ENGLOBADOS BAJO EL ÚNICO NOMBRE DE MELIBEA

Esta integración se percibe claramente en el muy distinto tono en que los comensales del *auto IX* se refieren sucesivamente a Melibea y a la "señora de Lucrecia" que, obviamente, en la trama de *La Celestina* que conoce-

mos es la misma persona.

En el apartado 10.4. transcribíamos (y a él remitimos para no volverlas a repetir) las referencias de Elicia y Areúsa a Melibea. Poco después se produce la llegada de Lucrecia, lo que da lugar al siguiente diálogo:

CELESTINA [a Elicia]. "Ábrela y entre ella y buenos años. Que aún a ella algo se le entiende de esto que aquí hablamos, aunque su mucho encerramiento le impide el gozo de su moedad."

AREÚSA. "Así goce de mí, que es verdad, que éstas, que sirven a señoras, ni gozan deleite ni conocen los dulces premios de amor. Por esto me vivo sobre mí, desde que me sé conocer. Que jamás me precié de llamarme de otra, sino mía. Mayormente de estas señoras que ahora se usan. Gástase con ellas lo mejor del tiempo, y con una saya rota de las que ellas desechan pagan servicio de diez años. Denostadas, maltratadas las traen, contino sojuzgadas, que hablar delante de ellas no osan [...]. Por esto, madre, he querido más vivir en mí pequeña casa, exenta y señora, que no en sus ricos palacios sojuzgada y cautiva."

Aunque no resulte una prueba irrefutable, porque un palacio puede compartir una misma calle con otras casas más modestas -no tan fácilmente, no obstante, si pensamos en una mansión con torres y huerto o jardín-, se percibe un cierto matiz de diferencia entre la expresión utilizada antes por Elicia "*conozco yo en la calle donde ella vive cuatro doncellas*" y las últimas palabras de Areúsa "*que no en sus ricos palacios sojuzgada y cautiva*", refiriéndose a "*señoras*" entre las que engloba a la de Lucrecia, o sea, a Melibea.

Por otra parte, como dice ella misma, ha "*querido más vivir en su pequeña casa, exenta y señora*", que no haciendo de criada. Y si no ha ejercido esa función con respecto a señoras como Melibea que aún en tal situación de

relativa intimidad tienen, según dice, a personajes de su nivel "contino sojuzgadas, que hablar delante de ellas no osan"; ¿Cómo y donde ha podido verla desnuda de cintura para arriba?

Finalmente, si en el diálogo original, la recién llegada Lucrecia hubiese sido realmente la criada de la persona a quien se acaba de aludir en tan despectivos tonos ¿No se habría hecho alguna referencia a tal circunstancia?

10.7. LA PRIMERA ENTREVISTA (QUE FALTA EN LA OBRA) DE CELESTINA CON CALISTO

Como decíamos en el apartado 7.2.1., una de las sorpresas más increíbles para el lector es que en el *auto 1* no se materialice la necesaria entrevista entre Celestina y Calisto, para que él pueda contar a la tercera la naturaleza de su mal, y ella proponerle el remedio.

Ahora bien, después de las deducciones anteriores, relativas a la fusión en uno sólo de dos caracteres femeninos. si el remedio que en principio ha de proponerle la mediadora es el de "encelar" a Melíbea y, a la vez "promover y provocar [a él] a lujuria", haciéndole entretenerse con una "cortesana", parece evidente que, al no resultar adecuada tal conversación a la nueva trama, se hacía preciso, o hacerla desaparecer, o integrarla en otro lugar, como, según hemos visto, se hizo en otra ocasión.

Sin tener de ello evidencia tan cierta como en dicho caso, nos da la impresión de que algunos fragmentos de esa entrevista han sido insertados en la segunda de las que Celestina mantiene con Melíbea, es decir, en la del *auto* X. Vamos, pues, haciendo un pequeño ejercicio de imaginación, a transcribir este diálogo, colocando las respuestas de Melíbea en boca de Calisto, intercalando los comentarios y explicaciones que consideremos necesarios:

CELESTINA. "¿Qué es, señor(a), tu mal que así muestra las señas de su tormento en las coloradas colores de tu gesto?."

CALISTO. "Madre mía, que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo."

hasta ahora, la simple adición, o supresión de una "a" es lo único que distingue el sexo del interlocutor de Celestina; las restantes palabras de ambos resultan igualmente adecuadas para un personaje masculino que para otro femenino. Es más la hipérbole "*comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo*" resulta bastante afín a todas las exageraciones de Calisto en los comienzos del *auto* I.

CELESTINA. "Bien está. Así lo quería yo. (Tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu ira)."

Este parlamento consta de dos partes: la primera resulta plenamente concorde con las palabras que dice Celestina a Sempronio, cuando los dos están ya próximos a la casa de Calisto, en el *auto* I, es decir, en lo que serían antecedentes inmediatos de la entrevista que estamos analizando.

CELESTINA. "Bien has dicho, al cabo estoy. Basta

para mí mecer el ojo. Digo que me alegro de estas nuevas, como los cirujanos de los descalabrados..."

La segunda, separada entre paréntesis, es, por su puesto, absolutamente incompatible con la hipótesis que estamos examinando. Puede estimarse, sin embargo, que se trata de un sencillísimo añadido para ajustar la conversación a su nueva situación y finalidad.

CALISTO. "¿Qué dices? ¿Has sentido, en verme, alguna causa de donde mi mal proceda?"

Esta pregunta resulta particularmente adecuada a la hipótesis que estamos comprobando, ya que se trataría del primer contacto entre ambos personajes. En el lugar en que realmente se encuentra dentro de la obra, y puesta en boca de Melíbea, tal adecuación resulta más discutible, pues tiene el precedente de la anterior visita y, sobre todo, el de las primeras palabras dirigidas por la heroína a la vieja nada mas recibirla, pues esas sí que son, sin duda, propias exclusivamente de una segunda visita de Celestina a Melíbea:

"...¿Qué te parece, cómo ha sido mi dicha y la fortuna ha rodeado, que yo tuviese de tu saber necesidad, para que tan presto me hubieses de pagar en la misma moneda el beneficio que por tí me fue demandado para ese gentilhombre que curabas con la virtud de mi cordon?"

Su "mal", por tanto, quedaba ya bien patente, según propia confesión, y la pregunta de que ahora tratamos queda fuera de lugar.

CELESTINA. "No me has, señor(a) declarado la calidad del mal ¿Quieres que adivine la causa? Lo que yo digo es que recibo mucha pena de ver triste tu graciosa presencia."

En cuanto a la primera parte de esta respuesta,

cabe hacer las mismas reflexiones que para la pregunta anterior; alguna puntualización precisa la expresión "graciosa presencia" que parece, en principio, más apropiada para un personaje femenino.

Según el Diccionario de Covarrubias,

Gracioso: El que tiene buen donaire y da contento el mirarle.

Presencia: La asistencia personal [...]. Algunas veces significa el buen talle y autoridad.

Y todo esto encaja perfectamente en la descripción de Calisto que hace la propia Celestina, ante Melibea, en el *auto IV*.

"Gracias, dos mil, en franqueza, Alejandro; en esfuerzo Etoí; gesto de un rey: gracioso, alegre [...]. La presencia y facciones, disposición, desenvoltura, otra lengua había menester para las contar. Todo junto semeja ángel del cielo. Por fe, tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso que se enamoró de su propia figura cuando se vio en las aguas de la fuente."

No parece, por tanto, que ofrezca dificultades la expresión "graciosa presencia" aplicada a Calisto por una Celestina, buena adulatora, cuando así lo requieren sus intereses:

CALISTO. "Vieja honrada, alégramela tú, que grandes nuevas me han dado de tu saber"

expresión que hace referencia a las palabras que Sempronio dirige a Calisto en el *auto I*, poco antes de salir en busca de la tercera:

"...Días ha grandes que conozco en fin de esta vecindad una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay..."

y que tienen perfecta aplicación para un Calisto que acaba de conocer a Celestina, y no tanta para una Melibea

que la conocía de sobra, como ha quedado patente en el apartado 10.3.2.

CELESTINA. "Señor(a), el sabedor sólo es Dios; pero como para salud y remedio de las enfermedades fueron repartidas las gracias, en las gentes, de hallar medicinas, de ellas por experiencia, de ellas por arte, de ellas por natural instinto, alguna partecica alcanzó a esta pobre vieja, de la cual al presente podrás ser servido(a)."

CALISTO. "¡Oh que gracioso y agradable me es oírte! Saludable es al enfermo la alegre cara del que la visita. Paréceme que veo mi corazón entre tus manos hecho pedazos, el cual, si tu quisieses, con muy poco trabajo juntarías con la virtud de tu lengua; no de otra manera que cuando vio en sueños aquel grande Alejandro, rey de Macedonia, en la boca del dragón la saludable raíz con que sanó a su criado Tolomeo del bocado de la vívora. Pues, por amor de Dios, te despojes para muy diligente entender en mi mal y me des algún remedio."

Apenas parece discutible que este párrafo, con esas comparaciones del propio doliente que habla con Tolomeo, con el tono hiperbólico de la frase y sus referencias históricas, parece mucho más propio de Calisto que de Melibea. Fue precisamente este pasaje el que nos sugirió la hipótesis que estamos ahora presentando.

CELESTINA. "Gran parte de la salud es desearla, por lo cual creo menos peligroso ser tu dolor; pero para yo dar, mediante Dios, congrua y saludable medicina, es necesario saber de tí tres cosas. La primera, a qué parte de tu cuerpo más declina y aqueja el sentimiento; otra, si es nuevamente por tí sentido [...]. La tercera, si procede de algún cruel pensamiento que asentó en aquel lugar. Y esto sabido, verás obrar mi cura. Por ende, cumple que al médico, como al confesor, se hable toda verdad abiertamente."

CALISTO. "Amiga Celestina, mujer bien sabia y maestra grande, mucho has abierto el camino por donde mi mal te pueda especificar. Por cierto, tú lo pides como mujer bien experta en curar tales enfermedades. Mi mal es de corazón; la izquierda teta es su aposentamiento, tiende sus rayos a todas partes. Lo segundo, es nuevamente nacido en mi cuerpo, que no pensé jamás que podía dolor pri

var el seso, como este hace: túrbame la cara, quítame el el comer, no puedo dormir, ningun género de risa querría ver. La causa o pensamiento, que es la final cosa por tí preguntada, de mi mal, es ta no sabré decir, porque ni muerte de deudo, ni pérdida de temporales bienes, ni sobresalto de visión, ni sueño desvariado, ni otra cosa puedo sentir que fuese, salvo (la alteración que tú me causaste con la demanda que sospeché de parte de aquel caballero Calisto, cuando me pediste la oración)."

Nos encontramos ahora, evidentemente, ante el párrafo más difícil y discutible desde el punto de vista de nuestra hipótesis. No tendremos, por tanto, más remedio que demorarnos un tanto en su análisis.

La primera expresión que da inequívoco sentido al sexo de quien pronuncia la frase es, por supuesto, "la izquierda teta es su aposento". El Diccionario de Covarrubias deja zanjada la cuestión a este respecto:

Teta se dijo de tithe, que vale nutrix, el ama que cría el niño; y de ahí tithion, mamma.

Cuesta, sin embargo, cierto trabajo admitir que la "empachada" y recatada Melibea de esta parte de la obra emplease esta expresión y no otra menos "fisiológica" para indicar la región del corazón. Una posible solución, desde el punto de vista de nuestra hipótesis nos la brinda el Diccionario de Autoridades en la voz "Tetilla":

"Teta pequeña. Regularmente se entiende por las tetas de los hombres"

que, además, establece una directa relación literaria entre "tetilla" y "alma", como sujeto de dolor, en la segunda de las citas de autoridad con que se ilustra el significado de esta palabra:

"SALAZ. Obr. Posth. pl. 64: Un harpón me embebí
por la tetilla / llegando al alma su dolor tyrano"

por lo que podemos colegir que esta expresión, puesta en boca de Calisto, pudo decir originalmente "la izquierda tetilla es su aposento", alcanzando mayor propiedad en todo: adecuación al lenguaje idóneo al personaje y aplicación literaria como vía de penetración a los sentimientos del alma.

El párrafo describe también los efectos fisiológicos del mal: "Jamás pensé que podía dolor privar de seso como este hace: túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver"; efectos todos ellos puestos de manifiesto en Calisto, sólo con una pequeña duda para la "turbación" de la cara.

PRIVACIÓN DE SESO:

SEMPRONIO (auto I). "...¿Cuál fue tan contrario acontecimiento que así tan presto robó la alegría de este hombre y, lo que es peor, junto con ella el seso?."

TURBACIÓN DE CARA:

SEMPRONIO (auto I). "¡Hal ¡hal ¡ah! ¿Esto es el fuego de Calisto? ¿Estas son sus congojas?... ¡cuánta premia pusiste en el amor que es necesaria turbación en el amante!."

Diccionario de Autoridades:

Turbación: La acción de turbar o turbarse.

Turbar: Metafóricamente vale sorprender o aturdir a alguno, causándole rubor en algún acto, de modo que no acierte a hablar, o a proseguir lo que iba a hacer. Usase como verbo recíproco.

QUÍTAME EL COMER:

CALISTO (auto VIII). "Yo me voy sólo a misa y no tornaré a casa hasta que me llaméis pidiéndome las albricias de mi gozo con la buena venida de Celestina. Ni comeré hasta entonces, aunque primero sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen cuando han dado fin a su jornada."

NO PUEDO DORMIR:

CALISTO (*auto XI*, cuando ya le ha comunicado Celestina la cita con Melibea para dentro de unas horas). "Dios vaya contigo, mi madre, yo quiero dormir y reposar un rato para satisfacer las pasadas noches y cumplir con la por venir."

NINGÚN GÉNERO DE RISA QUERRÍA VER:

CALISTO (*auto I*). "Maldito seas, que hecho me has reír, lo que no pensé hogaño."

SEMPRONIO. "Pues ¿qué? ¿Toda tu vida habías de llorar?"

CALISTO. "Sí."

SEMPRONIO. "¿Por qué?"

CALISTO. "Porque amo a aquella ante quien tan in digno me hallo, que no la espero alcanzar."

Como vemos, todo este fragmento de la respuesta a Celestina, tiene perfecta justificación si quien lo pronuncia es Calisto, lo mismo ocurre con esa otra aclaración a no haber sufrido "*pérdida de temporales bienes*", completamente inapropiada para Melibea, a quien no podemos considerar preocupada por el aspecto económico familiar, viviendo sus dos progenitores, Pleberio y Alisa.

Sin embargo el fragmento final, que nosotros hemos separado entre paréntesis, no tiene más aplicación que al caso de Melibea, que, naturalmente, puede tratarse de un añadido o una trasposición.

Y es que, según nuestra idea, si bien todos los párrafos transcritos hasta ahora, salvo las excepciones y modificaciones puestas de manifiesto, deben pertenecer a esa escamoteada primera entrevista de Celestina con Calisto, en el punto del diálogo a que ahora hemos llegado, comienza a materializarse una fusión de dos conversaciones

muy diferentes, pero, en cierto modo, paralelas:

- Una de ellas, la continuación de la que hemos venido analizando: el "remedio" de Celestina, la "celada" para Melíbea, la incitación a Calisto por la senda del vicio para distraerle de la hija de Pleberio; el consejo de "entretenerse" con la "cortesana" cuyas huellas hemos detectado, solución que, según creemos, rechazaría Calisto como atentatoria contra su honra.
- La otra, el intento de persuasión a Melíbea para su entrega a Calisto, lo que también debe ser considerado por esta como mengua de su honor y del de su padre.

De esta refundición de dos conversaciones paralelas surge esa especie de reiteración de argumentaciones y efectos que se percibe en este diálogo, y ese rechazo de Melíbea a oír el nombre de Calisto que no tiene mucho sentido, porque ya había aceptado una cierta relación con él en la primera entrevista, enviándole su cordón y porque es ella misma quien ahora le alude por primera vez. Ese rechazo que en este auto se subraya sería la reacción de Calisto, ante la incitación a entremezclarle con la "cortesana" y, en definitiva, con el mundo del hampa.

Pensando que Celestina haya podido proponerle el nombre concreto de alguna "ramera" famosa, puede aplicarse también a Calisto gran parte del diálogo que sigue en el que, por su carácter en buena medida ambivalente, vamos a reflejar la duda que nos ofrece la identidad del personaje interlocutor de Celestina, sustituyendo por una

X su nombre. No obstante lo cual, indicaremos con algún comentario la existencia de alguna expresión o párrafo de terminados que nos parezca más propio de uno de los'dos, Melibea o Calisto:

CELESTINA: ¿Cómo, señor(a), tan mal hombre es aquí? ¿Tan mal nombre es el suyo, que en sólo ser nombrado trae consigo ponzoña su sonido? No creas que sea esa la causa de tu sentimiento, antes otra que yo barrunto. Y pues que así es, si tú licencia me das, yo, señor(a), te lo diré.

Desde luego, la expresión subrayada es sólo aplicable a Melibea, el resto puede ser común para ambos, en la hipótesis antes señalada:

X: ¿Cómo, Celestina? ¿Qué es ese nuevo salario que me pides? ¿De qué licencia tienes tú necesidad para me dar la salud? ¿Cuál físico jamás pidió tal seguro para curar al paciente? Di, di, que siempre la tienes de mí, tal que mi honra no dañes con tus palabras.

CELESTINA: Veote, señor(a), por una parte quejar el dolor; por otra, temer la medicina. Tu temor me pone miedo; el miedo, silencio; el silencio, tregua entre tu llaga y mi medicina. Así que será causa de que ni tu dolor cese ni mi venida aproveche.

X: Cuanto más dilatas la cura, tanto más acrecientas y multiplicas la pena y pasión. O tus medicinas son de polvos de infamia y licor de corrupción, confeccionados con otro más crudo dolor que el que de parte del paciente se siente, o no es ninguno tu saber; porque si lo uno o lo otro no a bastare cualquiera remedio otro darías sin temor, pues te pido le muestres, quedando libre mi honra.

(=) CELESTINA: Señor(a), no tengas por nuevo ser más fuerte de sufrir al herido la ardiente trementina y los ásperos puntos que lastiman lo llagado y doblan la pasión, que no la primera lexión, que dió sobre sano. Pues si tú quieres ser sana(o) y que te descubra la punta de mi sutil aguja sin temor, haz para tus manos y pies una lijadura de sosiego, para tus ojos una cobertura de piedad, para tu lengua un freno de silencio, para tus oídos unos algodones de sufrimiento y paciencia, y veras obrar a la antigua maestra de estas llagas.

X: ¡Oh, como me muero con tu dilatar! Di, por Dios, lo que quisieres; haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan áspero que iguale con mi pena y tormento. Ahora toque en mi honra, ahora dañe mi fama, ahora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura y, si siento alivio, bien galardonada.

Esta oferta de galardón parece, evidentemente, más propia de Calisto que de Melibea. Pero en este punto se produce una intervención de Lucrecia que da origen a una modificación en la ambivalencia de la conversación. Pasadas las cuatro próximas intervenciones, dos de cada uno, de los personajes dialogantes, que aún nos ofrecen dudas, el resto de la conversación no puede tener otros interlocutores que Celestina y la auténtica Melibea:

CELESTINA: "También me da osadía tu gran pena, como ver que con tu sospecha has ya tragado alguna parte de mi cura; pero todavía es necesario traer más clara medicina y más saludable descanso de casa de aquel caballero Calisto."

Sustituyendo aquí la expresión subrayada por "aquella hermosa X" (aplicando el nombre de la "cortesana"), u otra similar, continuaría siendo válida nuestra hipótesis referente a este diálogo.

X. Calla, por Dios, madre. No traigan de su casa cosa para mi provecho ni le(a) nombres aquí.

CELESTINA. Sufre, señor(a), con paciencia, que es el primer punto y principal. No se quiebre; si no, todo nuestro trabajo es perdido. Tu llaga es grande, tiene necesidad de áspera cura, y lo duro con duro se ablanda más eficazmente. Y dicen los sabios que la cura del lastimero médico deja mayor señal, y que nunca peligro sin peligro se vence. Ten paciencia, que pocas veces lo molesto sin molestia se cura, y un clavo con otro se expele y un dolor con otro. No concibas odio ni desamor, ni consientas a tu lengua decir mal de persona tan virtuosa como Calisto, que si conocido fuese...

Como vemos, comienzan aquí las reiteraciones de argumentación a que antes aludíamos y que, en nuestra opinión, patentizan la refundición de dos diálogos en uno. Estas palabras de Celestina son, en esencia, análogas en todo a las del párrafo hace muy poco reproducido, que hemos hecho preceder del signo (=).

CELESTINA. Señor(a), este es otro y segundo punto. Si tú con tu mal sufrimiento no consientes, poco aprovechará mi venida, y si, como prometiste, lo sufres, tú quedarás sana y sin deuda y Calisto sin queja y pagado. Primero te avisé de mi cura y de esta invisible aguja que, sin llegar a tí, sientes en solo mentarla mi boca.

Ya hemos llegado al punto exacto en que el interlocutor sólo puede ser Melíbea; comprobaremos, sin embargo, que también la expresión subrayada de este último parlamento de Celestina es repetición, prácticamente, de otra anterior: "Tu temor me pone miedo [...] así que será causa de que ni tu dolor cese, ni mi venida aproveche".

MELÍBEA. Tantas veces me nombrarás ese tu caballero, que ni mi promesa baste ni la fe que te di a sufrir tus dichos. ¿De qué ha de quedar pagado? ¿Qué le debo yo a él? ¿Qué le soy a cargo? ¿Qué ha hecho por mí? ¿Qué necesario es él aquí para el propósito de mi mal? Más agradable me sería que rasques mis carnes y sacases mi corazón, que no traer esas palabras aquí.

De nuevo tenemos que comparar el fragmento subrayado con otro reproducido anteriormente: "aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura y, si siento alivio, bien galardonada", si bien en este caso (y de ahí nuestra duda reflejada en el hecho de asignar las réplicas a "X"), la repetición puede ser realizada a plena conciencia ya que en el antecedente se dice: "te doy mi fe ser segura" y en el consecuente:

"ni mi promesa baste, ni la fe que te di, a sufrir tus di
chos".

Como resumen de todo este extenso apartado que, desde luego, sólo puede ser considerado como sugerencia y no como afirmación rotunda, estimamos que:

- la primera parte de esta segunda entrevista de Celestina con Melibea, tiene bastantes posibilidades de ser una readaptación del diálogo de la tercera con Calisto que, eso sí, se echa en falta, sin duda, en el auto I;
- la parte intermedia pudiera ser una refundición de ambos coloquios, tomando partes de uno y de otro;
- la parte final, cuya transcripción omitimos es, también sin duda, absolutamente legítima.

10.8. NUEVA CONSIDERACIÓN DE LOS PROBLEMAS DE LA ESCENA INICIAL

Tanto Pármeno en el auto II, como Melibea en el IV sitúan temporalmente la escena inicial en "el otro día" y, además, el primero de los citados la localiza en la HUERTA, circunstancias que, de acuerdo con nuestras deducciones del apartado 10.4.B. nos hacen pensar que la protagonista de ella en la Comedia de final feliz no sería la Melibea hija del "noble y esforzado Pleberio", sino la "cortesana" recomendada a Calisto como alivio de sus penas amorosas, primero por Sempronio y después por Celestina.

Esta explicación aclara algunos de los problemas planteados en torno al comienzo de la obra, mientras que, por otra parte, introduce algunas dificultades, más aparentes que reales, cuya discusión y análisis se hacen necesarios.

En cuanto a cuestiones resueltas, podemos considerar las siguientes:

- A) La falta de acotación de la escena, resaltada por Li da de Malkiel (Vid. apartado 10.2.1.). Naturalmente, a la vista de nuestra deducción, las acotaciones existentes en la obra original establecerían esa relación con la "cortesana" que no tienen cabida en la nueva línea argumental ideada por Rojas. Era, por tanto, preciso suprimirlas.
- B) La acusación de "ilícito amor", que lógicamente extrañaba a D. Martín de Riquer, y que no tiene sentido en la forma conocida de La Celestina, sí la tendría, según nuestra hipótesis, en la obra original: la "cortesana" conocería seguramente las inclinaciones de Calisto hacia la verdadera Melíbea y, en todo caso, supondría, sin posibilidad de engaño, el tipo de relaciones que el protagonista buscaría entablar con ella.
- C) De acuerdo con las suposiciones de este mismo autor, la escena que estamos considerando no podía constituir el inicio de la obra, aunque no por las razones que él aduce, ya que, como vamos a ver en seguida, las palabras de Calisto serían fingidas, sino porque

antes era preciso motivar este "devaneo" del protagonista y este desvío de su verdadero amor.

- D) Queda justificada esa extraña descripción que hace "Melibea" del encuentro:

"...Dirásle, buena vieja, que si pensó que ya era todo suyo e quedaba por él el campo, porque holgué mas de consentir sus necedades que de castigar su yerro [...] Pues sabe que no es vencido sino el que cree serlo, y yo quedé bien segura y él ufano."

evidentemente, el rechazo de "esta Melibea" no sería tan seco ni tan crudo como nos lo presenta la escena inicial; se ajustaría de forma más patente a la descripción que hace Sempronio (?) de la forma de actuar de estas "cortesanas":

"Por rigor comienzan el ofrecimiento que de sí quieren hacer. A los que meten por los agujeros denuestan en la calle. Convidan, despiden, llaman, niegan, señalan amor, pronuncian enemiga, ensañanse presto, apacíguanse luego."

de hecho, ya hicimos constar en su momento (*apartado 7.1.2.2.*) el carácter equívoco de las primeras palabras de Melibea.

En cuanto a las nuevas dificultades, podemos señalar las siguientes:

- A) La justificación del rechazo de "esta Melibea", que, realmente, ya está esbozada en las palabras de Sempronio (?) recientemente transcritas. Se trataría, por supuesto de un "rechazo con segundas", tratando de incitar más a Calisto y buscando la oferta de obsequios y beneficios, a cambio de sus "concesiones". Algunas palabras de Melibea en la primera entrevista con Celestina (*auto IV*) presentan indicios de poder

ser interpretadas en este sentido;

MELIBEA. "Por cierto, tantos y tantos loores me han dicho de tus mañas que no se si crea que pedías oración."

CELESTINA. "Nunca yo la rece, y si la rezase no sea oída, si otra cosa de mí se saque, aunque mil tormentos me diesen."

MELIBEA. "Mi pasada alteración me impide reír de tu disculpa, que bien se que ni juramento ni tormento te torcerá a decir verdad, que no es en tu mano."

CELESTINA. "Eres mi señora: téngote de callar, hete yo de servir, hasme tú de mandar. Tu mala palabra será víspera de una saya."

MELIBEA. "¡Bien la has merecido!."

CELESTINA. "Si no la he ganado con la lengua, no la he perdido con la intención..."

Nos parece un tono de conversación demasiado descarado por parte de Celestina y complaciente por la de Melibea, para que ésta sea realmente la virtuosa y encerrada hija de Pleberio. Por otra parte, el desarrollo de este *auto IV* (Vid. apartado 10.3.2.) deja suponer razonablemente que Celestina no habría hablado previamente de este asunto con "Melibea", pero que, en cambio, lo tendría bastante arreglado con "Alisa". De ahí las notorias y descaradas facilidades que ésta otorga.

- B) Se hace preciso aceptar que las hipérboles amorosas dirigidas a Melibea por parte de Calisto sean completamente falsas y dirigidas fingidamente a una cortesana.

10.9. REFLEJO LITERARIO DE LAS HIPÓTESIS Y DEDUCCIONES DE ESTE CAPÍTULO

En la obra propia citada en la primera parte de esta tesis, imaginábamos una trama para la que entonces denominábamos "*comedia intermedia*" (equivalente de la que ahora, tratando de hacer hincapié en las características inherentes a una obra que lleve en su título la referencia a tal género dramático, llamamos *Comedia de final feliz*), no muy distinta de la que en este capítulo ha venido surgiendo como consecuencia de nuestras hipótesis y deducciones.

La semejanza fundamental estriba en la aceptación de esa fusión de dos personajes femeninos distintos en uno sólo, que brota casi inevitablemente si se presta la debida atención a los dichos de los personajes, sin pasar por alto las expresiones que no se ajustan a la trama argumental que se nos ofrece y, sobre todo, si estamos previamente alertados de que esa obra que tenemos entre las manos es, en realidad, una refundición de otra desconocida.

Las principales discrepancias radican en el crédito que dábamos entonces a los poderes mágicos de Celestina, llegando a suponer, por ello, que sus sortilegios habrían provocado en Calisto una pasión auténtica por la cortesana. Nuestras nuevas reflexiones nos llevan, en cambio, a no creer, en absoluto, que el verdadero autor de los diálogos tratase de presentarnos esos poderes como au

ténticos, por lo que esa pasión de Calisto no sería otra cosa que el reflejo del esfuerzo realizado, tanto dentro de sí mismo, como en sus relaciones con los demás, para seguir los consejos de Sempronio primero y de Celestina después, en la esperanza de que ese esfuerzo pudiera aportar, efectivamente, algún alivio a su mal.

La existencia de consejos en ese sentido ha sido ya apuntada, en el apartado 7.2.4.1. por lo que se refiere al criado y en el 10.7. en lo que respecta a la tercera, y parecen traslucirse también en el parlamento entre Celestina y Pármeneo del auto 1:

PÁRMENE. "Calla, madre, no me culpes ni me tengas, aunque mozo, por insipiente. Amo a Calisto porque le debo fidelidad, por crianza, por beneficios, por ser de él honrado y bien tratado, que es la mayor cadena que el amor del servidor al servicio del señor prende, cuanto lo contrario aparta. Véole perdido, y no hay cosa peor que ir tras deseo sin esperanza de buen fin, y en especial, pensando remediar su hecho tan arduo y difícil con vanos consejos y necias razones de aquel bruto de Sempronio, que es pensar sacar aradores a pala y azadón. No lo puedo sufrir, dígolo y lloro."

CELESTINA. "Pármeneo, ¿tú no ves que es necesidad o simpleza llorar por lo que con llorar no se puede remediar?"

PÁRMENE. "Por eso lloro, que si con llorar fuese posible traer a mi amo el remedio, tan grande sería el placer de la tal esperanza, que de gozo no podría llorar; pero así, perdida ya la esperanza, pierdo la alegría y lloro."

CELESTINA. "Llorarás sin provecho por lo que llorando estorbar no podrás ni sanarlo presumas ¿A otros no ha acontecido esto, Pármeneo?".....

Pero la cita a esa obra nuestra anterior, viene especialmente al caso, porque ya entonces deducíamos (y ahora con más razón, porque la discrepancia con nuestra

anterior opinión nos acerca todavía más a ello) que la égloga de Juan del Encina Plácida y Victoriano (13) encierra en su planteamiento esa trama que imaginamos para la *Comedia de final feliz*. En dicha égloga podemos comprobar que la línea argumental supuesta por nosotros tiene un reflejo literario contemporáneo, por lo que debe ser juzgada absolutamente posible. Así pues, comprobemos en ella los principales rasgos de nuestra hipótesis:

- 1º Consejos al enamorado para que trate de aliviar su pena de amor, centrando su atención en una cortesana

SUPLICIO. "Pues yo te daré manera
para ponella en olvido"
VICTORIANO. "Dime como
siempre tu consejo tomo
y aun por eso a tí he venido"
.....
SUPLICIO. "Sigue ahora
amores de otra señora
pues tienes buen aparejo"
VICTORIANO. "Dime tú ¿quién te parece
que debo seguir amando?"
SUPLICIO. "A Fulgencia que florece
y más que todas merece
la tu Plácida dejando
que es la flor
y una sola en gran primor"
VICTORIANO. "¡Ay que en ella estoy pensando!"

- 2º El enamorado ofrece resistencia a dichos consejos

SUPLICIO. "Donoso camino es ese
para habella de olvidar"
VICTORIANO. "¡Oh Suplicio, quien pudiese!"
SUPLICIO. "¿No decías que te diese
medio para te apartar?"
VICTORIANO. "Sí decía
y muy mucho me cumplía
si a otra pudiese amar
Mas hay tanta diferencia
como del sol a la luna
entre Plácida y Fulgencia
aunque es de gran excelencia
Fulgencia más que ninguna"
SUPLICIO. "Tu querer
fuérsalo que vaya a ver
de amores nueva fortuna"

3° El enamorado acepta el plan que se le propone

VICTORIANO. "Forzar, Suplicio, me quiero
a seguir nuevos amores
aunque por Plácida muero
a tu discreción espero
que remedies mis dolores"

SUPLICIO. "Si tu quieres
forzarte cuanto pudieres
yo se que tu mal mejores"

VICTORIANO. "Pues dime, dime, Suplicio
¿cuando la podemos ver?
a mí me place servilla
hallando tiempo y lugar"

4° Pese a todo, muestra en un soliloquio su poca fe en

la eficacia del remedio:

VICTORIANO. "Por demás es todo aquesto
si del corazón no sale"...

5° Sin embargo, aborda resueltamente a Fulgencia, no du

dando en utilizar las más expresivas hipérboles amorosas:

VICTORIANO. "¡Ay, ay, ay, Fulgencia mía!
¡Mi señora y mi deseo
Dios os de tanta alegría
tanta buena noche y día
como para mi deseo!

.....
"De vuestra merced cautivo
penado, vencido y muerto
el morir traigo encubierto
en esta vida que vivo"

.....
"Señora, sois tan querida
de mi firme fe crecida
que el burlar sería de mí
por perderme
porque no queréis creerme"

.....
"Así nos junte a los dos
¡vuestra crueldad me espanta!
juramento hago a Dios
y pleito homenaje a vos
y voto a la Casa Santa
que es mi fe
tal con vos cual nunca fue
ni con nadie tuve tanta"

6° La "cortesana", sin embargo, le rechaza, aunque no tan franca y ásperamente como Melibea a Calisto en la escena inicial. Ya sabemos, en cambio, que la descripción de este suceso que hará luego a Celestina discrepa considerablemente de tal contundencia. Por su parte, Fulgencia confiesa más adelante a Eritea -la "Celestina" de la égloga- las razones de su rechazo:

FULGENCIA. "Pues, por mi vida, Eritea
que aún ahora va de aquí
uno de aquesa ralea
más por más galán que sea
él no burlará de mí
Venga paga
si quiere que por él haga"
ERITEA. "Hacedlo, comadre, así"

7° Finalmente, el enamorado desiste de este lance y retorna a sus amores primitivos. Por cierto que, tras amargas peripecias, todo concluye en el obligado final feliz, como se advierte en la introducción en coplas aplicada a la obra:

"Y así acaba esta comedia
con gran placer y consuelo"

10.10. LOS PODERES MÁGICOS DE CELESTINA

Ya ha sido suficientemente tratado este tema a lo largo de nuestra tesis y podría considerarse zanjado, si no fuera porque existe un pequeño detalle, que queremos sacar a colación, ya que no creemos haya sido examinado anteriormente.

Cejador (14), Menéndez Pelayo (15), Azorín (16), Asensio (17), Rauhut (18), etc., han tratado siempre este tema, en relación con su consecuencia de mayor trascendencia: la necesidad o irrelevancia de esta capacidad de Celestina para justificar la entrega de Melibea en tan breve tiempo. Desde este punto de vista, la cuestión está su ficientemente discutida y nada tenemos que añadir al respecto.

Sí queremos, sin embargo, llamar la atención sobre un fragmento de diálogo, ya transcrito en este capítulo, que nos parece sumamente esclarecedor:

ALISA. "Hija, Melibea, quédese esta mujer honrada contigo, que ya me parece que es tarde para ir a visitar a mi hermana, su mujer de Cremes, que desde ayer no la he visto, y también que viene su paje a llamarme, que se le arreció desde hace un rato acá el mal."

CELESTINA (aparte). "Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arreciando el mal a la otra."

ALISA. "¿Qué dices amiga?."

CELESTINA. "Señora, que maldito sea el diablo y mi pecado, porque en tal tiempo hubo de crecer el mal de tu hermana, que no habrá para nuestro negocio oportunidad ¿Qué mal es el suyo?."

En esta escena, aparentemente trivial, Rojas nota que la actitud de Alisa no corresponde a lo que se espera de ella, en la trama que nos plantea, y necesita la actividad del diablo para justificarla. Parece claro, sin embargo, que la intención del autor de la *Comedia de final feliz* era completamente distinta y buscaba mostrar los ma nejos de una madre "tolerante".

Queda así confirmada nuestra teoría acerca de las

capacidades mágicas de Celestina: mero tema ornamental, "todo burla y mentira", como dice Pármeno en el auto I, para el verdadero autor de los diálogos, y remedio necesario para echar una cortina de humo sobre todo tipo de incongruencias, para el refundidor Fernando de Rojas.

Resulta así que tanto los que sostienen la realidad del poder demoníaco de la alcahueta, como los que opinan lo contrario tienen su parte de razón: Celestina es bruja auténtica si atendemos a lo que "pasa", es simplemente una hábil embaucadora, "zurcidora de voluntades" si nuestra sensibilidad capta lo que se trasluce. Las palabras más ajustadas para definir esta realidad nos parecen las de Menéndez Pelayo:

el autor quiso que Celestina fuese una hechicera de verdad y no una embaucadora [...] Ciertamente que nada de esto era necesario: todo lo que pasa en la Tragicomedia pudo llegar a término sin más agente que el amor mismo [...] Pero el bachiller Rojas [...] era un hombre del siglo XV [...] y en aquella edad todo el mundo creía en agüeros, sortilegios y todo género de supersticiones... (19).

10.11. CONCLUSIONES

En la primera parte de este capítulo se aborda el problema del tratamiento del tiempo en La Celestina, que no encuentra solución completa en ninguna de las teorías formuladas hasta el presente. Su clave reside en la fusión, en uno sólo, de dos personajes femeninos distintos, uno de los cuales, (meramente episódico si lo relacionamos con el proceso de los amores de Calisto pero fundamen

tal para el entramado de la obra) no constituiría, desde el punto de vista argumental, mas que un intento, urdido por Sempronio y Celestina, con la finalidad aparente de aplacar los tormentos amorosos del protagonista, pero con la real y muy distinta de obtener de él el máximo provecho para ellos mismos.

Naturalmente, esta fusión de caracteres, sin una modificación paralela y a fondo de los diálogos -lo que hubiese sido casi tanto como escribir una obra completamente nueva-, da lugar a ese cúmulo de errores que se perciben en La Celestina. No paran en eso, sin embargo, las modificaciones de estructura sobre el planteamiento original, ya que el deseo de aprovechar al máximo los diálogos conduce a la realización de otras *entretalladuras* que complican aún más la cuestión:

Así, si la modificación de la trama hizo eliminar, por incongruente con ella, una primera entrevista de Celestina con Calisto, ésta fue luego, probablemente, integrada en los diálogos de la segunda de las que tienen lugar entre la tercera y Melibea.

Del mismo modo, fue preciso colocar en boca de Sempronio algunos parlamentos que en la *Comedia de final feliz* corresponderían a Pármeno.

Consecuencia asimismo de estas modificaciones en la trama argumental son:

- La falta de acotación de la escena inicial y las incongruencias detectadas en ésta por otros investigadores, ya que la protagonista de esta escena, en la

obra original, sería la "desaparecida cortesana".

- La necesidad de apelar a los poderes demoníacos de Celestina para justificar los lances de la obra.

Finalmente, reiteramos nuestra convicción, formulada ya hace años, de que la trama de esa *Comedia de final feliz*, cuyos rastros se detectan profusamente en La Celestina, está reflejada, aunque con el esquematismo propio del tipo de obra que lo desarrolla, en la égloga de Juan del Encina Plácida y Victoriano.

NOTAS

- (1) Utilizamos para ello el desglose realizado por María Remedios Prieto en su obra Literatura española, escrito en colaboración con José Montero y Carmen Ponz. SGEL, S.A., Madrid, 1977.
- (2) Asensio, M.J., "El tiempo en La Celestina", publicado en Hispanic Review Vol. XX, 1952.
- (3) López de Ayala, Pero, Libro de la Caza de las Aves, Colección Odres Nuevos, Ed. Castalia, Cap. II.
- (4) Riquer, Martín de, Fernando de Rojas y La Celestina, R.F.E.; Tomo XLI, 1957, pág. 386.
- (5) Rodríguez de la Fuente: Arte de Cetrería, pág. 128.
- (6) López de Ayala, Pero, op. cit., pág. 52.
- (7) Gilman, Stephen, El tiempo y el género literario en La Celestina, Revista de Filología Hispánica, Vol. VII, nº 2, 1945, págs. 147-159.
- (8) Op. cit., págs. 102 y 103.
- (9) Op. cit., págs. 385-389.
- (10) Op. cit., pág. 205, n. 5.
- (11) Cejador y Frauca, ed. cit., tomo II, pág. 52, n. 1.
- (12) No puede extrañar demasiado la aplicación de la palabra "honra" a tal personaje, si tenemos en cuenta lo que dice Celestina de sí misma a Sempronio: "¡Mas ¡ay!, Sempronio, de quien tiene que mentener honra y se va haciendo vieja!".
- (13) Églogas completas de Juan del Enzina, Edición Prólogo y notas de Humberto López-Morales Escelicer, Madrid, 1968.

- (14) Ed. cit., prólogo a la 1^a parte.
- (15) Op. cit.
- (16) "La Celestina" en Los valores literarios, Madrid, 1913.
- (17) Op. cit.
- (18) "Das Dämonische in der Celestina" en Festgabe für Karl Vossler, Münchner Romanistische Arbeiten, Munich, 1932, págs. 117 y sigs.
- (19) Op. cit., pág. 359.

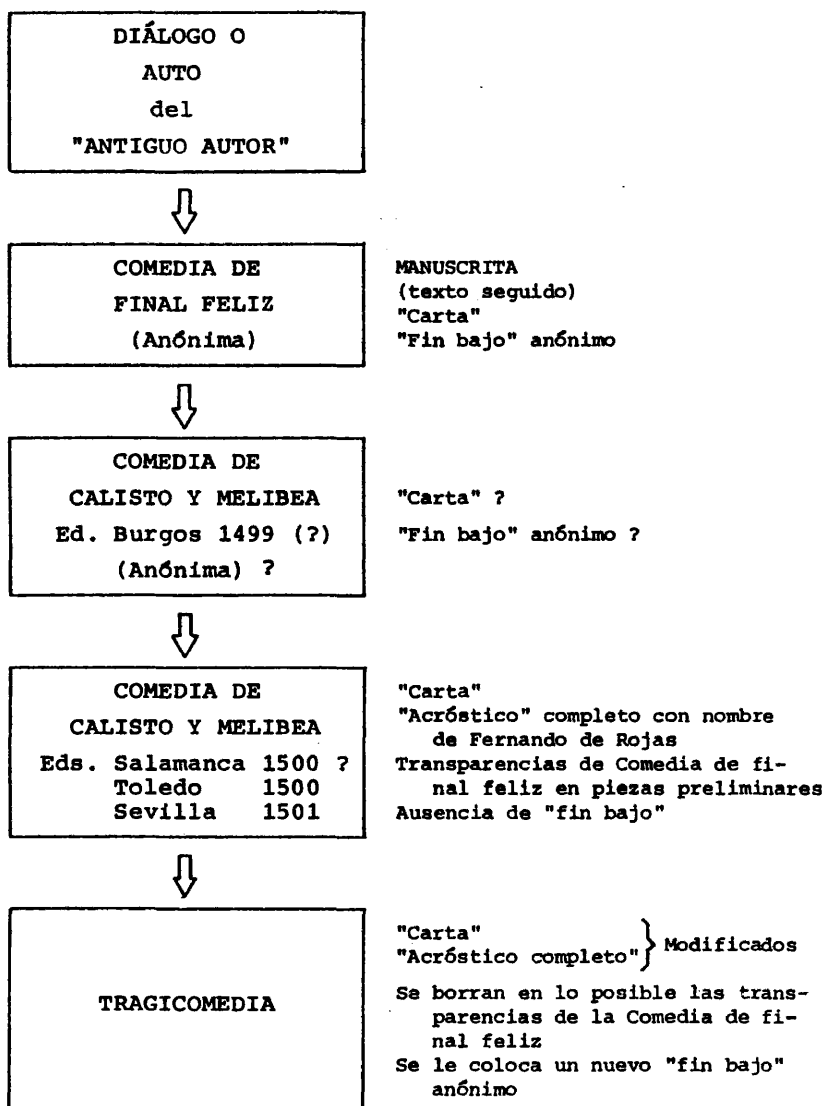
CAPÍTULO 11

INTERPRETACIÓN DE CONJUNTO, A PARTIR DE LAS
DEDUCCIONES ANTERIORES, DEL PROCESO DE GESTACIÓN DE LA OBRA Y DE SU AUTORÍA

- 11.1. El Bachiller Fernando de Rojas
- 11.2. Relación entre Rojas y el autor de la *Comedia de final feliz*
- 11.3. El lugar donde se escribió la *Comedia de final feliz*
- 11.4. *Las vacaciones del autor*
- 11.5. La obra del "antiguo autor"
- 11.6. La gestación de la obra
- 11.7. Posibles motivos del proceder de Rojas
- 11.8. Hábitos y costumbres de la época
- 11.9. Últimos perfiles del proceso de gestación de la obra y de la vinculación a Rojas de su autoría

NOTAS

GESTACIÓN DE LA OBRA Y
EVOLUCIÓN DE LA VINCULACIÓN DE SU AUTORÍA
AL
BACHILLER FERNANDO DE ROJAS



11. INTERPRETACIÓN DE CONJUNTO, A PARTIR DE LAS DEDUCCIONES ANTERIORES, DEL PROCESO DE GESTACIÓN DE LA OBRA Y DE SU AUTORÍA

Una vez concluida la serie de razonamientos enca-
denados que nos han llevado a aclarar el verdadero papel
de Fernando de Rojas en la elaboración final o "acabado"
de La Celestina, se hace preciso interpretar y ensamblar
estas deducciones, dándoles un ropaje, tejido no tanto
por la fantasía como por la reflexión, de forma que quede
cubierto el esqueleto descarnado del razonamiento puro,
basado en los datos concretos.

11.1. EL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS

Imaginemos a Fernando de Rojas, joven de alrede-
dor de 23 años, instruido, graduado ya de Bachiller en Le
yes y prosiguiendo sus estudios en una Universidad, proba-
blemente la de Salamanca (aunque su nombre no haya podido
ser encontrado en ninguna relación de alumnos), ya que
allí se encontraba el Estudio de Leyes más próximo a Tala-
vera y a la Puebla de Montalbán (1).

Como ya anticipábamos cuando nos ocupábamos de la
edad de Rojas, tomando como buenos los datos deducidos
por Gilman, la afirmación de que estaba todavía cursando
estudios se basa en la siguiente frase de la *carta del au-*
tor a un su amigo:

"Asimismo pensarían que no quince días de unas va-

caciones, mientras mis socios en sus tierras, en acabarlo me detuviese, como es lo cierto, pero aún más tiempo y menos acepto."

Con respecto a esta frase, descartada en absoluto la posibilidad de que sea cierta en lo que aparentemente afirma -que los autos II-XVI fueron "inventados" en esos quince días-, sólo cabe adoptar dos posturas: o pensar que es falsa, o que se trata de una interpolación de Rojas, en su función de refundidor, de acuerdo con nuestra teoría.

No podemos, evidentemente, aportar pruebas objetivas capaces de asentar esto último de manera evidente, pero lo que sí parece claro es que lo que nosotros proponemos explica de manera racional este "mensaje", deshaciendo, como hemos visto, todas sus contradicciones, mientras que la imputación de falsedad no nos conduce a ninguna parte; pues entonces, ¿por qué habríamos de conceder mayor crédito al resto de las afirmaciones de las piezas preliminares? ¿cómo podrían explicarse todas esas transparencias que hemos puesto de manifiesto a lo largo de nuestro trabajo?. Tales transparencias, que no afectan sólo al primer auto, sino también a todos los demás, son muestra innegable de refundición de otra obra, por lo que la imputación de falsedad de las piezas preliminares que son las que vinculan la obra al Bachiller, sólo vendría a significar que "alguien" (ya ni siquiera necesariamente Fernando de Rojas), refundió otra obra anterior, dando con ello lugar a la publicación de La comedia de Calisto y Melíbea, en la forma que ha llegado hasta nosotros.

Una vez admitido este pasaje de la *carta* como interpolación de Fernando de Rojas, la inferencia de que es tuviese todavía cursando estudios en la Universidad parece difícilmente refutable. Tenemos, en primer lugar, esa referencia a haber aprovechado, para llevar a cabo su labor, *quince días de unas vacaciones*; pero también resulta de particular interés la utilización de la palabra "*socio*" ("*mientras mis socios en sus tierras*"), que el Diccionario de Autoridades define como "lo mismo que compañero", siendo una de las acepciones de esta palabra:

"Se llama también el que suele concurrir con otro u otros por algún espacio de tiempo en alguna parte, para algún fin o efecto, ya viva junto con él en una misma casa, o ya separado, como sucede en las Universidades entre los estudiantes, o en los Colegios, Tribunales, Chancillerías, etc." (2).

11.2. RELACIÓN ENTRE ROJAS Y EL AUTOR DE LA COMEDIA DE FINAL FELIZ

Sentadas, pues, estas premisas, sigamos con nuestra interpretación: Imaginemos a ese Bachiller jurista que recibe una obra manuscrita, acompañada de una *carta* dedicatoria y de unos versos, puestos como final, en que un antiguo amigo suyo (englobando en el significado de esta palabra "*amigo*", que es exactamente la que figura en el encabezamiento de la *carta*, cualquier tipo de relación existente entre ellos, bien sea la de maestro-discípulo, como sugiere Clara Louisa Penney, o alguna otra de carácter similar), unos años mayor que él y con más experien-

cia de la vida, dice que le remite dicha obra, a fin de proporcionarle "*defensivas armas*" para resistir los fuegos del amor. Existe, por tanto, una antigua y entrañable relación entre ambos. El que envía la obra dice que con ella pretende pagarle "*las muchas mercedes de su libre liberalidad recibidas*". Quizás esta frase haga alusión a algún tipo de ayuda material, proporcionada por el compañero de posición económica más desahogada -evidentemente Rojas lo sería, como vimos en su momento- a quien posiblemente pasaría por esta vida con mayores estrecheces, como no era, ciertamente, inusual en el ámbito de las universidades españolas.

11.3. EL LUGAR DONDE SE ESCRIBIÓ LA COMEDIA DE FINAL FELIZ

El amigo que escribe se halla "*ausente de sus tierras*" y ello se debe, probablemente, a que ha terminado su estancia en la Universidad. En la lejanía piensa en su amigo y benefactor, y busca algo con qué servirle, algo que no exista en absoluto "*en nuestra común patria*" (¿en Salamanca?, ¿en la Puebla de Montalbán?, ¿en España?). Resulta preciso discutir esto porque, como sabemos, el vocablo "*patria*" podía referirse en aquella época, tanto a la "*patria grande*", como a la "*chica*", y además, porque esta discusión nos va a permitir confirmar aún más nuestra teoría y comprender mejor el proceso de gestación de la obra.

Pensemos, primero, en la segunda posibilidad apuntada. Tanto en el supuesto de que Fernando de Rojas hubiera de ser el "autor" de esta *carta*, como si, de acuerdo con nuestra teoría, se acepta que fuera el destinatario, esa "*común patria* (chica)" aludida sería la Puebla de Montalbán, pues sabemos positivamente por el acróstico que Rojas nació allí.

Ahora bien, en esta pieza se habla de la "*muchedumbre de enamorados mancebos que posee*" esa "*común patria*", y parece obvio que tal expresión no puede referirse a la localidad citada, ni, en realidad, a ninguna ciudad castellana del siglo XV, salvo, quizás, aquéllas que contaran con una Universidad, donde, efectivamente, se produciría un notable agrupamiento de jóvenes.

Esta reflexión nos lleva a considerar la hipótesis de que el término "*común patria*" de la *carta* pueda hacer alusión a Salamanca, aunque ya es forzar bastante las cosas aplicar esa expresión a quien, habiendo nacido en la Puebla de Montalbán, haya pasado unos cuantos años de su vida estudiando en la ciudad universitaria.

Pero, al abordar esta posibilidad, la primera consideración que se nos viene a la mente se refiere a la naturaleza de ese "algo" que se envía como obsequio que, según el que escribe, es aquello de que "*mayor inopia o falta padece*" el lugar de donde partió. Se trata, como es notorio, de una *comedia*, fiel reflejo de la *comedia humanística italiana*, incluso encasillada de lleno en dicho género por grandes eruditos contemporáneos, como Menéndez Pe-

layo y María Rosa Lida de Malkiel.

Pues bien, si este "algo" no podía ser encontrado en Salamanca, el lugar más avanzado de España en el cultivo de las letras, ello quiere decir que tampoco podría ser hallado en el resto del país, lo cual significa, en definitiva, que quien lo tiene a mano para ofrecérselo a sus "coterráneos de quienes en algún tiempo beneficio recibido tiene" se encuentre en el extranjero, y en esta hipótesis ¿no es lógico pensar que ese lugar donde sí existen comedias humanísticas al estilo italiano, sea precisamente Italia, lugar a donde tantos españoles marchaban?. Quizás a este respecto resulte muy sintomática la aclaración, por muy retórica y literaria que sea, de que las "defensivas armas" contra los fuegos del amor que se remiten no están fabricadas "en las grandes herrerías de Milán". Tampoco parece ocioso, para confirmar la lógica de esta sugerencia, recordar nuestras consideraciones y citas de autoridad del apartado 8.11., para documentar la excepcionalidad de que un autor español de la época pueda mostrarse conocedor tan profundo del teatro latino y de la comedia humanística.

11.4. LAS VACACIONES DEL AUTOR

No se nos oculta, sin embargo, que esta hipótesis de que el autor de la comedia *intermedia* estuviese en Italia precisa obviar un manifiesto (aunque más aparente que

real) inconveniente. En los versos acrósticos, precisamente entre los que constituyen el "*fin bajo*", atribuibles, por tanto, al autor de esta obra y de la *carta*, se dice:

"Yo vi en Salamanca la obra presente,
movíme a acabarla por estas razones:
es la primera, que esté en vacaciones ..."

afirmaciones que parecen destruir todas nuestras anteriores deducciones, porque si el autor estaba en Salamanca no podía estar, evidentemente, en Italia, y porque este "*estar en vacaciones*" suena a lo mismo que los quince días de la *carta*, que hemos atribuido a Rojas, o sea, al "amigo" receptor.

Sobre esto podemos decir, en primer lugar, que el hecho de "*estar en vacaciones*" no es algo privativo de los alumnos de las universidades españolas. El concepto de *vacación* es definido en el Diccionario de Autoridades como:

"Suspensión de los negocios o estudios durante algún tiempo. Usase comúnmente en plural, y también se toma por el mismo tiempo en que se cesa el trabajo"

y esto puede entenderse lo mismo para un estudiante en Salamanca, que para alguien que se encuentre en Italia, o en cualquier otra parte, ampliando estudios, o desempeñando cualquier trabajo o función.

La *carta* nos dice que el autor ha pasado largo tiempo meditando y planeando su obra:

"Asaz veces retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y mi juicio a volar, me venía a la memoria, no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra ..."

"leílo tres o cuatro veces, y tantas cuantas más lo leía, tantas más necesidad me ponía de releerlo, y en su proceso nuevas sentencias sentía..."

Nada de particular tiene, pues, que el autor fuese madurando su proyecto, tomando notas, preparando cuidadosamente la trama e, incluso, redactando en sucio la obra, y que luego dedicase un período de descanso en sus estudios o trabajos, -"unas vacaciones"- a ponerla en limpio y darle los retoques finales -a "acabarla"- . Por otra parte, dada la ósmosis que en su momento pusimos de manifiesto entre las afirmaciones de la *carta* y las estrofas 8 y 9, es decir, dos de las prolongadas, nada tiene de particular que ese mismo fenómeno se haya producido entre los versos originales y la parte también prolongada de la *carta*. Así Rojas se aplicaría a sus propias circunstancias esta referencia a una labor realizada en vacaciones -lógicamente, él también esperaría a encontrarse en período de descanso para llevar a cabo su refundición-, de la misma forma que la expresión "*ajena de mi facultad*", cuyo verdadero sentido hemos explicado, se la aplicó a su propio caso, haciéndola preceder de la aclaración "*siendo jurista yo*".

11.5. LA OBRA DEL "ANTIGUO AUTOR"

En cuanto a la otra afirmación importante contenida en estos versos, la confesión de haber visto la obra del "*antiguo autor*" en Salamanca, confirma más que des-

miente la hipótesis que acabamos de esbozar, referente a la estancia en Italia del autor, aunque para demostrarlo sea preciso dar algunos rodeos:

En primer lugar, hay que decir que la propia expresión "*Yo vi en Salamanca*" no es la más apropiada para referirse a un hecho inmediato, ni para que ese hecho haya tenido lugar en el sitio donde se está. Una persona que, por ejemplo, se encuentre en Madrid, podrá decir con toda naturalidad: "Vi esto en Barcelona" o "en Lugo", o donde sea; pero para referirse a algo que haya visto en el propio Madrid dirá más bien "vi esto aquí" o "aquí en Madrid". Desde luego, esta afirmación no puede tomarse como argumento irrefutable en el sentido de aceptarla sin reservas, pero sí vale, por lo menos, para poner de manifiesto que la utilización de la expresión "*Yo vi en Salamanca*" resulta mucho más apropiada para una persona que ya no esté en dicha ciudad, que para quien todavía continúa en ella. Por otra parte, el empleo del pretérito indefinido tampoco resulta el más adecuado para referirse a algo que ha tenido lugar recientemente.

En segundo lugar, el hecho de encontrar la obra del "*antiguo autor*" en Salamanca no puede sorprender en absoluto, sino que, por el contrario, se trata casi de la única hipótesis admisible. El que escribe la carta define el lenguaje utilizado en este documento como "*jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído*", ¿dónde, pues, parece lógico que pueda haber sido utilizado tal lenguaje?. Evidentemente, en Salamanca, y gracias al impulso da

do a nuestro idioma por la influencia de Nebrija. Hay que tener, además, en cuenta que todavía faltaban algunos años para la fundación de la otra gran Universidad española, la de Alcalá de Henares, abierta a la enseñanza el día 25 de julio de 1508.

Por último, hay que prestar cuidadosa atención al hecho de que, pese a tener en su poder el trabajo del antiguo autor, y a haberlo releído ya varias veces, el autor de la carta dice que el lugar de donde ha partido padece la mayor inopia o falta del tipo de obra a que pertenece la que él ha escrito, a partir de ese documento inicial que encontró en Salamanca. Esto es tanto como decir que el tipo de obra que él ha escrito no puede ser encontrado ni incluso en Salamanca (y con mucho mayor motivo -concluimos- en el resto de España). Sólo puede encontrarse, precisamente, en el sitio donde él está ahora. También podemos comprobar a través de esta frase que ese escrito del "antiguo autor" no responde al género de comedia ya que ésta no existe en la "común patria", pese al encuentro en Salamanca de ese escrito.

Las consecuencias lógicas que debemos sacar de estas premisas son las siguientes:

- 1ª El escrito del "primer autor", que tanto gustó por su lenguaje al autor de la carta, y que éste "vio en Salamanca", "lugar de donde partió" y de donde ahora "está ausente", podría ser origen, si se continuaba y se estructuraba debidamente, de un tipo de obra

del que en Salamanca y, en consecuencia, en España, se padecía la mayor "inopia o falta", es decir, una Comedia.

2ª Que si resultaba posible que ese escrito del "antiguo autor" pudiera constituir -como efectivamente ocurrió, según se dice en la frase final de la carta -"la primera cena" de una Comedia, tenía que reunir estas dos condiciones:

- a) tener forma dialogada en prosa,
- b) tener un desarrollo seguido, sin divisiones ni "vacíos de tablado".

No es difícil pensar, por tanto, que se tratara de un tipo de obra que sí era posible encontrar en España, aunque no con tan refinado lenguaje. Ya nos hemos ocupado suficientemente de esto en el apartado 8.11. y no parece necesario añadir nada al respecto.

11.6. LA GESTACIÓN DE LA OBRA

Creemos, con lo hasta aquí expuesto, haber formulado una hipótesis aceptable sobre los primeros pasos de la gestación de La Celestina: un graduado en Artes o en Letras de Salamanca decide marchar a Italia. Posiblemente, uno de sus amigos, Fernando de Rojas, contribuye de alguna forma -quizás a través del ejercicio de su "libre liberalidad"- a hacer posible el cumplimiento de este deseo. Antes de salir de la ciudad de nuestra primera Universi-

dad, llega a sus manos un Diálogo cuya lectura le entusiasma. Llegado a Italia, conoce la Comedia humanística, así como las representaciones de Plauto y Terencio y, posiblemente, algunos de sus manuscritos, y llega a la conclusión de que él puede escribir una obra similar, precisamente a partir de ese Diálogo, cuya lectura tanto le agrada. Finalmente piensa que con ello, al tratarse de un tema de amores de carácter ejemplar, puede prestar un buen servicio a aquel amigo que le ayudó en su empeño, "*cuya juventud de amor ser presa se le representa haber visto, y de él cruelmente lastimada*". Así pues, va poco a poco escribiendo su obra, naturalmente en prosa y en castellano; en un castellano moderno y fluido, propio de Salamanca, muy semejante al de su predecesor, forjado en la misma Universidad y al que él, además, se esfuerza por imitar. Finalmente, aprovecha unas vacaciones para "acabarla" y enviarla.

Fernando de Rojas, a su vez, se entusiasma también con la Comedia que recibe. En la carta dedicatoria, el amigo le dice que no quiere vincular su nombre a la obra, "*por temor de detractores y nocibles lenguas, más aparejadas a reprender que a saber inventar*" y también porque, en el fondo, es "*ajena de su facultad*", ya que es está escrita en prosa. Aún llega a más: afirma que no le pertenece en su totalidad, ya que la primera parte se debe a otro autor que sintió los mismos escrúpulos que él en cuanto al hecho de dejar constancia de su nombre (Precisamente por esta circunstancia de continuar una obra

ajena sería por lo que no se trataba de una obra en verso; el Diálogo del primer autor y los modelos de la *Comedia humanística* en su mayor parte le imponían la prosa).

Todo ese cúmulo de aclaraciones y circunstancias brindan a Fernando de Rojas la idea de continuar el "juego". Él también ha "encontrado" -y en Salamanca precisamente- una obra de "autor anónimo". El hecho de que ese encuentro no sea casual, pues se la han remitido como regalo, y de que él conozca perfectamente a la persona que se la envía no hacen mucho al caso, ya que dicha persona muestra un firme deseo de permanecer en el anonimato. Además, si el remitente le dice que la obra es "*ajena de su facultad*", no menos ajena le es a él, que no tiene más estudios que los de Bachiller en Leyes. Todas las afirmaciones de la carta concuerdan, por tanto, con sus propias circunstancias.

11.7. POSIBLES MOTIVOS DEL PROCEDER DE ROJAS

Sin embargo, la posible publicación de esta Comedia, tal como la recibe, ofrece riesgos muy dignos de ser tenidos en cuenta que él, como jurista, no puede ignorar ni despreciar, sobre todo teniendo en cuenta su condición de converso o, por lo menos, de linaje de conversos, que le hace sentirse estrechamente vigilado y objeto de sospechas. No puede olvidar, naturalmente, el todavía reciente decreto de expulsión de los judíos que, al ofrecer como

única alternativa la conversión, hace sospechar que ésta pueda no ser sincera en muchos casos, de donde se deriva la frecuente apertura de procesos y "reconciliaciones" sufridos, a veces, por miembros de su familia y de su entorno y, posiblemente, incluso por su propio padre, si hemos de aceptar la tesis sostenida al efecto por Gilman (3).

Si llegaba a descubrirse que él, converso, era, precisamente, el destinatario de esa obra "ejemplar", y que estaba en ella personificado en la figura de Calisto, cuyas expresiones rozan frecuentemente la blasfemia, podría llegar a verse en un serio compromiso. Era preciso, por tanto, alejar toda posibilidad de tal vinculación, y uno de los medios de conseguirlo podría ser el de aparecer más como *autor* que como *destinatario*.

Pero esta solución también ofrecía sus inconvenientes. El carácter simplemente ejemplar de la obra y su condición de *comedia*, plasmada en su *final feliz* hacían que las blasfemias del protagonista no sólo resultaran impunes, sino incluso premiadas, precisamente a causa de ese *final feliz*. Por otra parte, la presentación de Celestina como falsa bruja, bajo la idea de que todas sus artes eran "*burla y mentira*", como dice Pármeno en el *auto I* (muy apropiada si lo que se pretendía era "*mostrar los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas*"), podrían sentar mal a la casi recién fundada y, por lo tanto, pujante y enérgica Inquisición, una de cuyas actividades más señaladas era la "caza de brujas", expresión que ha llegado hasta nuestros días.

Se hacía preciso, en consecuencia, convertir la *Comedia* en *Tragedia*, el "fin ejemplar" en "moral" y dar patente de autenticidad a la falsa brujería de Celestina, atribuyéndole un carácter satánico y perverso que justificase la persecución de seres nefandos como ella. Sólo así, pese a la desenvoltura con atisbos de obscenidad de la obra, podría quedar a salvo su necesaria reputación de persona intachable en el plano de la ortodoxia religiosa.

Hay que tener en cuenta que este tema de la brujería y la magia resultaba particularmente sensible a las autoridades religiosas de la época. No muchos años antes había tenido lugar la famosa quema de los libros de don Enrique de Villena, en el Monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid, que Juan de Mena, en las octavas 127 y 128 del *Laberinto* y su glosador, el Comendador Griego, Hernán Núñez, recogieron así:

"Aquel claro padre, aquel dulce fuente,
aquél que en al cástalo monte resuena,
es don Enrique, señor de Villena,
honra de España y del siglo presente.
¡Oh inclito sabio, autor muy sciente!
Otra vegada y aún otra te lloro,
porque Castilla perdió tal tesoro,
no conocido delante la gente.
Perdió los tus libros, sin ser conocidos,
e como en exequias te fueron ya luego
unos metidos al ávido fuego,
otros, sin orden, no bien repartidos" (4).

El comentario del Comendador Griego es el siguiente:

"Este sabio caballero, don Enrique de Villena, siendo de grande saber [...] dejó muchos libros de varias y diversas doctrinas, entre los cuales dejó algunos del arte de la mágica, los cuales fueron quemados en el Monasterio de Santo Domingo el Real, de Madrid, no por sentencia de don Lope

de Barrientos, como algunos falsamente piensan, sino por mandado del rey don Juan."

Rojas decide, por tanto, que es necesario retocar la obra en ese sentido, volver a acabarla, "darle segunda mano", siendo incluso posible, si la relación de amistad con el autor de la *carta* correspondía efectivamente a los términos en que éste se expresa, que le comunicara las razones de su forma de proceder, razones que éste mismo parece compartir, al quererse esconder en el anonimato "por temor de detractores y maldicientes lenguas". Pero, hecha esta labor, Fernando de Rojas llega a la conclusión de que, sobre el producto así surgido, puede considerarse también *autor*, ya que, aunque en general aproveche las mismas palabras, los mismos diálogos; la trama y la enseñanza general que de ella se deriva son completamente distintas.

A la vista de ello, el Bachiller Rojas asume, interioriza el proceso mental de su antiguo amigo; se identifica con él, hasta el punto de llegar a fundirse en una personalidad colectiva. El término "*autor*" se convierte para él en rúbrica que engloba las personalidades de ambos (5). No suprime la *carta* ni los versos, sino que, cuando cree llegado el momento de darse a conocer, les agrega sus propias circunstancias, reflejando, quizás, una costumbre propia de los escritores de la época, que quedó recogida por el segundo comentarista de Las Trescientas, el "Brocense", en una nota a la octava 217, en la que Juan de Mena saca a colación el suicidio de los Catones. El comentario es el siguiente:

"El Catón mayor no se mató, sino que murió de noventa años; mas nuestro poeta (como otros lo suelen hacer) atribuyó lo del uno a entrambos" (6).

No se trata, por tanto, de una simple usurpación, sino de admitir la existencia de un producto compartido -compartido, además, entre tres-, cosa muy propia de aquellos tiempos en que cada autor se consideraba con derecho a prolongar, enmendar y modificar la obra ajena, y no sólo en aquellos tiempos, sino también en otros posteriores, como atestiguan el Quijote de Avellaneda. algunas obras de Calderón y Moreto, la continuación del Marcos de Obregón... y tantas otras (además de las ya citadas en el apartado 9.9.), porque estamos citando de memoria, y sin especial interés en profundizar en la cuestión, tratando solamente de poner de relieve algunos ejemplos que puedan servir de referencia.

11.8. HÁBITOS Y COSTUMBRES DE LA ÉPOCA

La hipótesis que nosotros presentamos de la actuación de Rojas, a partir de otra anterior, queda, por tanto, muy lejos de constituir un caso insólito. La refundición de obras fue práctica habitual, a lo largo de la Edad Media, y muchas de estas refundiciones serían, seguramente, copias más o menos literales, con modificaciones de detalle, a partir de una obra anterior. Esto resulta particularmente verosímil en el caso de obras anónimas, y puede tenerse como consecuencia casi lógica y obligada de

la inexistencia de la imprenta, es decir, de la imposibilidad de hacer reproducciones múltiples de una sola vez. Cuando una persona con imaginación se decidiese a copiar, para su propio disfrute o para el de sus personas allegadas, alguna obra que no resultara ser una "reliquia" clásica, ¿no es lógico y admisible que suprimiera, modificara o agregara cosas a su gusto?. Hay que pensar, además, que estos añadidos podrían surgir también de una especie de "contaminatio" espontánea, es decir, de la agregación a un relato de cosas leídas en otros y que resultaran pertinentes con él. ¿No es, en el fondo, un ejemplo de "contaminatio" a pequeña escala el hecho, registrado en la Tragicomedia, de añadir ejemplos; sentencias y refranes a párrafos de la Comedia que ya inclufan otros similares?. He aquí un ejemplo clásico en el que, como es habitual en algunas ediciones, subrayamos lo añadido en la segunda versión.

CELESTINA (auto VII). "...nunca uno me agradó, nunca en uno puse toda mi afición. Más pueden dos y más cuatro y más dan y más tienen y más hay en que escoger. No hay cosa más perdida, hija, que el mur que no sabe sino un horado. Si aquél le tapán, no habrá donde se esconda del gato. Quien no tiene más que un ojo, ¡mira a cuanto peligro andal. Un alma sola ni canta ni llora; un solo acto no hace hábito; un fraile solo pocas veces lo encontrarás por la calle; una perdiz sola, por maravilla vuela, mayormente en verano; un manjar solo continuo presto pone hastío; una golondrina no hace verano; un testigo solo no es entera fe; quien sólo una ropa tiene presto la envejece..."

esta práctica podría ofrecer dificultades en el caso de tratarse de obras en verso, pero la prosa ofrecía mayores facilidades para ello.

La época de publicación de La Celestina correspon

de, prácticamente, a la de transición entre la era del manuscrito a la de la obra impresa o, lo que viene a ser su consecuencia, de la cultura oral a la escrita y es lógico, por tanto, que las costumbres de la época anterior conservaran todavía bastante vigencia, ya que la mayoría de las obras no eran destinadas directamente a la imprenta. De hecho, el "*antiguo autor*" dejó una obra inacabada "*anónima*", y el "*intermedio*", si bien la completó, continuó sin darle su nombre. ¿A qué se debe, pues, la singularidad del caso que nos ocupa?. En cuanto al "*síntoma*", es decir, a la muestra externa y visible, la respuesta es clara: a ese extraño procedimiento de dar a conocer el nombre del pretendido autor y, al mismo tiempo, hacerlo en tal forma que permitiera todo género de conjeturas con respecto al alcance de su verdadera participación en la obra. Esto resulta notorio y así ha sido puesto de manifiesto por la inmensa mayoría de los estudiosos que se han planteado el problema de la autoría de La Celestina. Pero lo verdaderamente urgente es buscar la explicación de tan singular forma de proceder.

11.9. ÚLTIMOS PERFILES DEL PROCESO DE GESTACIÓN DE LA OBRA Y DE LA VINCULACIÓN A ROJAS DE SU AUTORÍA

Para nosotros se debe, sin duda, al fulminante éxito de la obra, testificado en lo inmediato de su publicación (la edad de Rojas, aún teniendo en cuenta su simple

condición de refundidor, no permite pensar que pusiera sus manos en ella mucho antes de 1499) y también, de forma más evidente por comprobada, en la rápida sucesión de ediciones conocidas, a las que hay que añadir la más que probable existencia de otras pérdidas. Este éxito debió producir en el ánimo de Rojas el creciente y progresivo deseo de irse atribuyendo, cada vez con más firmeza y amplitud, la autoría.

De ello queda constancia en las diferentes características, en cuanto a contenido de piezas preliminares, de cada uno de los sucesivos "estados" de La Celestina:

- Una primera edición, la de Burgos que, probablemente, no contendría más piezas preliminares que las que acompañaban a la "comedia intermedia" manuscrita, es decir, la *carta*, a falta de la mayor parte de sus párrafos finales, y las cuatro estrofas que constituyen el "*fin bajo*". En este primer intento, Rojas continúa la línea de sus predecesores y se mantiene también en el anónimo. El éxito de esta primera edición va a originar un cambio de actitud a este respecto.
- Las ediciones de la Comedia de Toledo, 1500 y Sevilla, 1501 (precedidas ambas, probablemente, por una de Salamanca, 1500), en que ya aparece el nombre de Fernando de Rojas en los acrósticos prolongados, pero manifiesta todavía cierta timidez al respecto, reflejada en las siguientes particularidades:

. indeterminación de su real contribución a la

producción final de la obra, manteniendo la vaga referencia a una cruz, "final de la primera cena" que, naturalmente, no aparece en una edición dividida en autos,

- . constancia de abundantes rastros de que la *cat*-*ta* y los versos se refieren a un "estado" anterior, manuscrito y distinto, de la obra,
- . propósito de "no disimular" en la prolongación de los versos acrósticos.

- Las ediciones de la Tragicomedia en las que, por el contrario:

- . se atribuye la mayor parte de la obra (toda, salvo el primer "auto o cena"),
- . borra en lo posible esos rastros del "estado" anterior,
- . cambia el propósito de "no *disimular*" por el de "no *despreciar*", corrigiendo, a su vez, las anteriores "sinceridades" de la prolongación de los acrósticos,
- . finalmente, creemos también que las adiciones a la propia obra, es decir, los cinco autos del "Tratado de Centurio" y las interpolaciones a los demás, tuvieron como finalidad principal acreditar su capacidad de haber escrito los anteriores autos II-XVI. Pero, para nosotros, a la vista de su constatada forma de proceder en el Prólogo, tal capacidad resulta muy dudosa, y ello hará necesario que tratemos de buscar una

explicación plausible para la innegable calidad, comparable con el resto, de algunas de las partes añadidas.

No es posible, sin embargo, juzgar esta forma de proceder con la mentalidad propia de nuestra época, en la que el "status" de escritor se ha convertido en una honrosa y, a veces, rentable profesión que, por lo tanto, ha creado sus propias pautas de conducta, desterrando el plagio como algo indigno y perseguible. Pero la propia vigencia actual de esta palabra, inexistente, en cambio, en el Diccionario de Autoridades, ofrece ya un elocuente indicio de la medida en que han cambiado los baremos para juzgar a este respecto. Como nuevos ejemplos, más precisos, de lo usual de determinadas prácticas que hoy día resultarían inadmisibles, podemos citar, incluso el caso de uno de los primeros y célebres maestros de la Comedia erudita italiana, Ludovico Ariosto, una de cuyas obras, La Cassaria, nació de la fusión de varias comedias de Plauto (7). En nuestro propio país, es notorio el ejemplo de otro contemporáneo del propio Rojas, Garcí Rodríguez de Montalvo, último "coautor" del Amadís de Gaula, cuya primera redacción data, según se cree, del siglo XIV, sin que se conozca el nombre, ni aún el país, de los anteriores autores. Según asegura el propio Montalvo, en el prólogo de su primera edición (Zaragoza, 1508), él "corrigió y modernizó los tres primeros libros, trasladó y enmendó el cuarto y añadió el quinto, o sea, Las Sergas de Esplandián (8).

Bien es verdad que este autor hace la advertencia expresa del carácter de su trabajo, mientras que Rojas parece "no haber juzgado tan limpio". Ahora bien, ¿es que podía Montalvo haber procedido de otra manera?. La existencia de versiones anteriores del Amadís está documentada en varios autores, como Pedro Ferrús, uno de los poetas del Cancionero de Baena; don Pedro López de Ayala; Fernán Pérez de Guzmán, etc. Pero, además, Montalvo realizó, efectivamente, la labor propia de refundidor a que antes hemos aludido en el plano teórico: suprimió e interpoló fragmentos en el texto primitivo, complicó la trama, añadió reflexiones morales, etc.

Por lo que respecta a Rojas, pensamos que el carácter progresivo de la inclusión y modificaciones de las piezas preliminares debió constituir, para sus contemporáneos cultos, una confesión tan clara y evidente como la del propio Montalvo. Es de recalcar al respecto, porque esa evidencia a que nos referimos debe ser la causa, que los únicos testimonios que aluden a Rojas como autor de La Celestina se registran en procesos y probanzas de hidalguía o expedientes de pureza de sangre, es decir, en ambientes no literarios, y puestos en boca de testigos más o menos vinculados a la figura del Bachiller o a las de sus descendientes; mientras que los autores de la época e, incluso, los posteriores, hasta el Siglo de Oro, omiten cuidadosamente su nombre cuando, de alguna manera, se refieren al autor de la obra, como resulta notorio en

Juan de Valdés, Cervantes, Gracián, etc. Sólo siglos después, cuando el paso del tiempo ha podido multiplicar los "ruidos semánticos" que impiden nuestra correcta percepción y cuando, seguramente, se han borrado gran parte de esos conocimientos de contexto compartidos, que matizan y amplían el significado de los mensajes, es cuando, verdaderamente, se ha perdido de vista el valor testimonial de esas piezas preliminares y de su gestación progresiva.

La verdadera "jugada" de Rojas -propia, evidentemente, de un jurista con ingenio- estriba en no haber cargado excesivamente las tintas del engaño, al menos en la versión de la Comedia. Lo que sí hizo fue poner de su parte todo lo que pudo, para dejar que nos engañáramos nosotros mismos, a partir de unas afirmaciones ambiguas. La mejor prueba de ello está en el análisis de las "confesiones" de la prolongación de los versos acrósticos, que ya estudiamos detenidamente en su momento. Pero ahora, insistiendo en ese mismo tema, pretendemos resaltar, como muestra de la ironía del Bachiller a este respecto, una frase vertida en la carta, en esa parte que hace mención a los estudios de Derecho -que, por eso mismo, consideramos interpolación suya- que, examinada a la luz de nuestra teoría, constituye todo un reto no exento de humor:

"quien lo supiere diría que, no por recreación de mi principal estudio, del cual yo más me precio, como es la verdad, lo hiciese, antes distraído de los derechos en esta nueva labor me entremetiese. Pero, aunque no acierten, sería pago de mi osadía."

Y la verdad es, creemos, que hasta ahora casi nadie ha acertado, por lo que su "osadía" ha salido triun-

fante a lo largo de casi cinco siglos.

El "casi" lo reservamos para la perspicacia de Cervantes que, comprendiendo perfectamente el juego, calificó así a La Celestina:

"Obra a mí entender divi[na]
si encubriese más lo huma[no]"

NOTAS

- (1) Cf. Menéndez Pelayo, op. cit., pág. 241.
- (2) Estas dos últimas referencias de la palabra "socio" parecen, a primera vista, poner en duda nuestra deducción, ya que, al ser Rojas jurista, podrían entenderse como apropiadas a él esas otras posibilidades de ser miembro de algún Tribunal o Chancillería. Pero lo que se sabe de la vida de Rojas no autoriza a pensar tal cosa, ya que no consta que hubiese ejercido cargo de estos, sino que vivió primero en La Puebla de Montalbán y luego en Talavera. De haber ejercido alguno de dichos cargos, difícilmente hubiera podido ser citado como testigo, o propuesto como abogado en algunos juicios. En último término, tropezamos con el grave inconveniente de la edad (parece imposible que hubiera podido ejercer dichos cargos a los 23 años que Gilman le calcula cuando se publicó La Celestina) y también con el de no haber llegado al título de Licenciado, ya que en su testamento se le cita únicamente como Bachiller.
- (3) Op. cit., págs. 63 y sigs.
- (4) Colección "Clásicos Castellanos" n° 119. Edición, prólogo y notas de D. José Manuel Blecua, Madrid, 1968.
- (5) Este concepto de autor, como ente colectivo, resulta difícil de asimilar en nuestra época (a no ser que se haga constar expresamente en una obra determinada), a causa de la existencia de normas legales encaminadas a resguardar los "derechos de autor" y a desterrar el plagio de entre los usos literarios. Sin embargo, el mundo del periodismo nos ofrece prácticas habituales, muy dignas de tener en cuenta a este respecto.

¿Cuál puede ser uno de los procesos normales de elaboración de la noticia, el reportaje o la información que leemos en un periódico o revista?. Posiblemente haya surgido de una primera versión proporcionada por las agencias informativas; completada por redactores "de calle" o "de fuente", a través de preguntas a testigos presenciales o conocedores del hecho; documentada con antecedentes procedentes de archivo, y reelaborada cuidadosamente por un "redactor de mesa". Además, y de manera particular en el caso de una revista, es posible que, si bien la información en cuestión aparece, quizá sin firma, en el cua-

dro que detalla la composición de la Redacción, que suele incluirse en el interior de portada, se haya dado el nombre del redactor de la sección en que se incluye dicha información. ¿Hay que suponer por ello que esta persona ha realizado por sí misma todo el proceso descrito o, cuando menos, una parte sustancial de él? Ni siquiera nos planteamos la pregunta, porque conocemos o intuimos los mecanismos de funcionamiento del mundo de la Información. (Por cierto, que hay que aclarar a este respecto que, si bien hoy día la obra literaria, al menos la de ficción, se entronca fundamentalmente con el concepto de "creación", en la época que nos ocupa estaba mucho más vinculada a la "información", en tanto que una parte importantísima de la producción estaba encaminada a dar a conocer, a través de reelaboraciones, los escritos de la Antigüedad clásica).

Es así, asimilando el concepto al de Redacción de la terminología periodística actual, como debemos entender el significado de la palabra "autor" que aparece en las rúbricas o epígrafes que preceden a las piezas preliminares:

"El autor a un su amigo"

"El autor, excusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara."

Y esta interpretación resulta tanto más apropiada, cuanto que estas rúbricas no se deben a Fernando de Rojas, sino al corrector de pruebas, Alonso de Proaza, como se prueba, sin ningún género de dudas, por el hecho de que dichas rúbricas estén redactadas en tercera persona, mientras las propias piezas a que se refieren lo están en la primera:

"Y viendo que legítima obligación a investigar lo semejante me compelia..." (carta)

"Si bien queréis ver mi limpio motivo..." (versos).

Otra prueba complementaria de esta última afirmación radica en el hecho de que estas rúbricas o epígrafes a que nos estamos refiriendo responden a la misma técnica y a las mismas formas de expresión que las utilizadas en las coplas finales del corrector de pruebas Alonso de Proaza y éstas no pueden, en manera alguna, ser atribuidas al "autor", ya que una de ellas dice textualmente: "declara un secreto que el autor encubrió en los versos que puso al principio del libro", lo que, real o fingidamente, quiere decir que todo esto se hace a espaldas de dicho autor.

¿Cómo es preciso, por tanto, entender estas rúbricas? Como una simple interpretación personal del citado corrector de pruebas que, al tener en sus manos el manuscrito para la impresión, bien porque lo cree,

bien porque lo finge, coloca esas rúbricas aclaratorias de las piezas preliminares y, no contento con ello, ofrece la clave para descifrar el "secreto del autor".

- (6) Op. cit., pág. 114.
- (7) Cf. Arróniz, Othon, La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia española, Gredos, Colección "Biblioteca Románica Hispánica", Madrid, 1969, pág. 11.
- (8) Cf. Alborg, Juan Luis, Historia de la Literatura española (Tomo I, segunda edición ampliada, Gredos, Madrid, 1969, págs. 463-471). Libros de Caballerías, Discurso preliminar (Tomo 40 de la "Biblioteca de Autores Españoles", págs. XXI-XXVI). Amadís de Gaula, Estudio preliminar, edición del Círculo de Bibliófilos, 1978.

CAPÍTULO 12

LAS ADICIONES A LA TRAGICOMEDIA

- 12.1. Importancia del estudio de las adiciones de la Tragicomedia
 - 12.2. Adiciones, modificaciones o supresiones aplicadas a los antiguos autos de la Comedia
 - 12.2.1. Status quaestionis
 - 12.2.2. Análisis propio de estas interpolaciones
 - 12.3. Tratado de Centurio
 - 12.3.1. Status quaestionis
 - 12.3.2. El segundo encuentro en el huerto
 - 12.3.3. El soliloquio de Calisto (interpolación del Auto XIV)
 - 12.3.4. Centurio
 - 12.3.5. El auto décimo sexto
 - 12.4. Conclusiones
- NOTAS



Tragicomedia

de Calisto y Adelbea nueuamēte reui-
sta y emendada cō addición delos argu-
mētos de cada vn auto en principio. la
qual cōtiene de mas de su agradable y
dulce estilo muchas sentēcias filosofa-
les: y auisos muy necesarios pa mâce-
bos: mostrādo les los engaños q̄ estan
encerrados en siruiētes y alcahuetas.

12. LAS ADICIONES DE LA TRAGICOMEDIA

Debemos reconocer que la cuestión que más nos ha hecho dudar y cavilar (tanto en el proceso de investigación, como en el momento de la redacción de este trabajo, y que, confesamos, nos tiene todavía relativamente preocupados e insatisfechos), es la concerniente al esbozo argumental, realizado fundamentalmente en el capítulo décimo, de lo que creemos sería la *Comedia de final feliz*.

Bien es verdad que el acierto pleno en esta materia concreta es cuestión completamente accesorio que no incluiremos en la formulación de nuestras conclusiones finales; que lo verdaderamente importante es la demostración de que el estado de La Celestina que conocemos, incluso en su versión Comedia, es una refundición de otra obra anterior ya "acabada", cualquiera que fuera su trama; y que dicha demostración se consigue fundamentalmente, a través del análisis de las piezas liminares. Comprendemos, sin embargo, que la oferta de una hipótesis, consistente y aceptable, sobre los aspectos fundamentales de dicha trama, constituye una importante argumentación complementaria en apoyo de nuestra tesis.

Ciertamente, todas esas *transparencias* que hemos puesto de manifiesto no pueden, estamos seguros de ello, ser interpretadas de forma muy diferente; son tantas (y tan discordantes con respecto a la línea argumental que nos presenta la obra) las expresiones de los personajes que hemos reflejado, que no es posible achacarlas al des-

cuido de un autor que, habiendo bosquejado previamente un esquema de su obra, como es lo lógico, lo hubiese desarrollado luego en diálogos. Sin embargo, y de aquí surgen nuestras dudas, no podemos ignorar que otras conversaciones y situaciones, otros dichos de los interlocutores están perfectamente ligados a la trama de La Celestina que conocemos y se oponen a nuestra hipótesis. A la mezcla de seguridad e insatisfacción que nos produce la honrada consideración de estos dos factores contrapuestos debemos no pocas "nuevas lecturas" de la obra, cada una de las cuales dejó en nuestro ánimo la misma e invariable sensación de confusión.

La razón de esta confusión, de estas dudas, radica en que, dada la magnitud de las "incongruencias" que hemos ido detectando, nuestro subconsciente nos juega la mala pasada de sugerirnos que la Comedia de Calisto y Melibea que conocemos es una especie de "puzzle mal montado", es decir, que todas sus piezas, aunque tienen un ajuste forzado para presentarnos un "paisaje" distinto a aquél para el que fueron concebidas, son auténticas y, que no sobra ni falta ninguna; es decir, que bastaría con colocar cada una en su sitio para reconstruir la *Comedia de final feliz*.

La razón, sin embargo, debe ayudarnos a destruir esta sugestiva propuesta del subconsciente; debemos admitir que en este "puzzle" deben existir algunas "piezas falsas" diseñadas especialmente para la obra refundida y que no pueden, por tanto, encajar de manera alguna en la

trama original que tratamos de reconstruir. Y en tal empeño, las "razones de nuestra razón" son indudablemente de peso:

- 1° El Prólogo incluido en las ediciones de la Tragico-media es, como nos demuestran Menéndez Pelayo, Foulché-Delbosc, Castro Guisasola y otros, un "puro plagio", cierto, pero con él no podemos reconstruir exactamente el texto de Petrarca de donde ha sido tomado. Nos faltarían algunas expresiones y nos sobrarían bastantes más, concretamente, todas las líneas dedicadas a hablar de la obra y de sus problemas.
- 2° Como hemos sugerido, más que demostrado, la carta incluida en las versiones de la Comedia debe ser, en general, auténtica, pero tiene algunos añadidos casi seguros y no podemos estar ciertos de si no habrá sufrido también algunos cambios o supresiones. Es, además, evidente, que en la versión de la Tragicomedia se introdujeron, aunque pocas, algunas modificaciones.
- 3° En los versos acrósticos se da todo esto en mayor medida aún: de las once octavas que los constituyen, sólo cuatro son originales y el resto añadidas. Prácticamente todas ellas sufrieron una modificación en las versiones de la Tragicomedia.
- 4° Las estrofas finales colocadas bajo el epígrafe "Concluye el autor..." están creadas "ex professo" para la Tragicomedia, sin embargo una de ellas es una modificación de la última de las once que formaban los

versos acrósticos en las ediciones de la Comedia.

Si todo esto puede ser constatado en las piezas preliminares ¿Por qué hemos de empeñarnos en esperar que en el texto de la obra las cosas hayan ocurrido de otra manera? ¿Por qué obstinarnos en que los diálogos estén simplemente trastocados y no se haya añadido ni suprimido nada fundamental en ellos?.

12.1. IMPORTANCIA DEL ESTUDIO DE LAS ADICIONES DE LA TRAGICOMEDIA

Los argumentos anteriormente expuestos, si bien, por una parte, nos "tranquilizan", nos obligan, por la otra a realizar un interesante experimento: ya que tenemos la suerte de contar con dos "estados" de la obra, el paso de uno a otro, es decir, el de la Comedia a la Tragicomedia nos va a permitir conocer la capacidad como refundidor y la forma de proceder del Bachiller. Trataremos de explicarnos de forma más clara:

- Rojas "acabó la Comedia de Calisto y Melibea", es decir, dio una segunda mano y/o "completó" la Comedia de final feliz, pero no sabemos exactamente lo que hizo, ni cómo lo hizo, porque no podemos comparar: conocemos sólo el estado final de la obra, después de su intervención, no el inicial anterior a ella.
- Pero también Rojas acabó la Tragicomedia, o sea, dio otra nueva mano a la Comedia de Calisto y Melibea pa

ra llegar a la versión definitiva, y en este caso co
nocemos tanto el estado inicial como el final: pode-
mos comparar y conocer su forma de proceder; de ahí
la importancia del "experimento".

Y, en este momento de abordarlo, debemos recordar
que no partimos de la nada; tenemos ya una idea directora
que debe servir de guía para nuestra nueva investigación:
el convencimiento, a través de los muchos ejemplos que he-
mos ido comentando y poniendo en evidencia, de que las mo-
dificaciones tienden frecuentemente a ocultar "transparen
cias" demasiado evidentes de su anterior forma de proce-
der, en definitiva, a procurar dejar sentada ante la opi-
nión esa consideración de auténtico autor de la obra que,
realmente, no consiguió en absoluto entre sus contemporá-
neos o entre las generaciones inmediatas, pero que hoy
día constituye casi un dogma de fe literario, al menos en
lo que se refiere a los autos II-XXI, desde mediados del
siglo pasado.

Pasemos, por tanto, a analizar, con la mayor pro-
fundidad posible, esta segunda aplicación de su pluma a
"tan extraña labor, y tan ajena de su facultad" -como
aclara el propio Rojas-, lo que haremos en dos fases, tra-
tando por separado:

- Primero: Las adiciones, modificaciones o supresiones
aplicadas a los antiguos autos de la Comedia.
- Segundo: El Tratado de Centurio.

12.2. ADICIONES, MODIFICACIONES O SUPRESIONES APLICADAS A LOS ANTIGUOS AUTOS DE LA COMEDIA

12.2.1. Status quaestionis

Antes de entrar de lleno en su formulación, deberemos advertir que vamos a agrupar todas las tomas de posición conocidas al respecto en dos únicas tendencias: la de los que piensan que toda la Tragicomedia pertenece a un solo autor (para ellos, naturalmente, Fernando de Rojas) y la de los que opinan que los dieciséis actos iniciales son producto de una pluma y el Tratado de Centurio de otra. Es decir, hacemos abstracción de que en uno u otro grupo haya algunos que establezcan distinción entre el primer auto y los quince o veinte restantes, porque lo que ahora interesa es presentar las distintas opiniones formuladas sobre la autoría de las adiciones de la Tragicomedia.

Entre los partidarios de un autor único para todo el conjunto, teniendo en cuenta la advertencia últimamente formulada, podemos citar, como más representativos de entre todos los citados en la n. 4 del capítulo 2, a Menéndez Pelayo, Bataillon y Bonilla y San Martín, así como Bohigas, Gilman y Lida de Malkiel, si bien estos tres últimos se pronuncian con mayor cautela al respecto. Principales representantes de la teoría contraria son Foulché-Delbosc y Cejador. También debemos advertir que, para evitar prolijidades y reiteraciones expresadas en términos

diferentes, extraeremos citas solamente de un componente de cada bando, concretamente de Foulché-Delbosc y de Menéndez Pelayo, que nos parecen los más representativos.

Foulché-Delbosc aborda el problema en los siguientes términos:

¿Estamos realmente en presencia de una obra retocada por su autor? Dicho de otra forma, los retoques y adiciones del cuarto estado ¿Han sido hechos por el escritor que había compuesto los dieciséis actos de la forma primitiva, como se ha admitido únicamente hasta ahora? Lo negamos formalmente (1).

Más adelante, explica indirectamente las razones de esta negativa, analizando la forma de proceder del autor de las adiciones

Se conoce la frecuencia en *La Celestina* de citas de proverbios, dichos, máximas, sentencias y aforismos: el artificio a que se recurre [en las adiciones] es de los más pobres: cuando uno de los interlocutores dice un proverbio o una máxima, la forma retocada le hace decir dos, tres o más. Que se juzgue si no es cierto... (2).

Y, a continuación, señala un considerable número de ejemplos de adiciones de este carácter. Como conclusión, añade las siguientes palabras:

M. Menéndez Pelayo alaba con razón la feliz aplicación de los refranes y proverbios que tan especial sabor popular, castizo y sentencioso, comunican a la prosa de *La Celestina*, pero incluso en esto debe haber una medida, y nos parece que el adicionador la ha sobrepasado.

También alude el hispanista francés a otra forma de incrementar el texto, frecuentemente utilizada:

A menudo, la intercalación no es mas que una reiteración, un desarrollo inútil de las últimas frases o del pensamiento general (3).

Verdaderamente estas dos formas cubren la mayor parte de las adiciones efectuadas dentro del contexto de

los autos primitivos. En cuanto a su enjuiciamiento del estilo literario de estas adiciones, queda expresado como sigue

Quizás, entre el texto primitivo y estas palabras advenedizas, sería difícil poner de manifiesto grandes diferencias de estilo, pero ¿cómo extrañarse de ello?. Lo más a menudo, como se ha visto [a través de los numerosos ejemplos por él propuestos en cada caso que nosotros no hemos transcrito por no ampliar desmesuradamente la cita], o bien las frases son cortas, o son simples máximas o proverbios que existían desde hacía mucho en la lengua.

Menéndez Pelayo aclara también desde el principio su posición al respecto que es exactamente contraria a la sustentada por el hispanista francés; no puede, sin embargo, dejar de conceder alguna razón a Foulché-Delbosc:

Para mí, las adiciones son de Rojas, aunque muchas de ellas empeoren el texto [...]. Una de las mayores novedades de *La Celestina* (aunque tuviese algún precursor), y una de las que más debieron contribuir a su éxito, fue el empleo feliz y discreto de los refranes, proverbios y dichos populares. Ya el primitivo diálogo estaba sembrado de ellos, pero en la refundición hay abuso, tiene razón el Sr. Foulché (4).

Sin embargo, para él no todo son tropiezos. Así, después de proponer un ejemplo que considera afortunado, pese a haberse utilizado en él el mismo sistema, añade

El que haya leído en las ediciones vulgares éste y otros trozos no dejaría de echarlos de menos en la de dieciséis actos. Y todavía le sorprenderá más que se tache de intercalación apócrifa este donoso pasaje del acto IX, en que la mala pécora de Areúsa se duele de la suerte de los criados... (5).

En resumen, en lo que concierne a las adiciones ajenas al "Tratado de Centurio", las posturas de ambos investigadores no están tan enfrentadas como cabría esperar, después de leídas sus "declaraciones de principio". Los

dos las consideran adiciones "fáciles", reiterativas y poco oportunas, si bien Menéndez Pelayo (creemos que con razón), salva algunos párrafos. Por su parte, también Foulché-Delbosc reconoce, como hemos visto, que el estilo de estas interpolaciones no desdice mucho del contexto en que están insertas, aunque no considera que esta semejanza presente demasiada dificultad.

Parece, por tanto, posible intentar una síntesis de ambas opiniones, con respecto a estas adiciones ajenas al Tratado de Centurio: el refundidor no parece ser el mismo autor de los autos de la Comedia, al menos en lo que se refiere a sentido estético general, a calidad dramática, si bien se muestra capaz de escribir con buen estilo y de imitar cualquier modelo, como ocurre con el parlamento de Areúsa, citado por Menéndez Pelayo, que en nota colocada al pie de la página 263 lo define como

Uno de los lugares en que la prosa de *La Celestina* recuerda más la del *Corbacho* (6).

12.2.2. Análisis propio de estas interpolaciones

Tras esta consideración inicial del problema, a la que realmente no tenemos nada que añadir, vamos a abordar la cuestión desde un punto de vista distinto: del de buscar la finalidad o el sentido de algunas de esas adiciones o supresiones y del de indagar la capacidad de Rojas como intercalador.

Lo mismo que ocurre en las piezas liminares, uno

de los motivos más acusados de estas modificaciones es el de obviar antiguos errores; el de hacer desaparecer hue-
llas de "entretalladuras" o *reempalmes* :

El *auto VI* presenta, como sabemos, la entrevista de Celestina con Calisto, al volver aquélla de su primera visita a Melibea. El diálogo se desarrolla en la planta baja de la casa, en presencia de los criados, hasta que en un momento determinado, queriendo, sin duda, quedarse a solas con la tercera, se produce el siguiente inciso:

CALISTO. "Subamos, si mandas, arriba. En mi cámara me dirás por extenso lo que aquí he sabido en suma."

CELESTINA. "Vamos, señor."

CALISTO. "Asiéntate, señora, que de rodillas quiero escuchar tu suave respuesta. Dime luego la causa de tu entrada que fue."

Sin embargo, tras la réplica de la alcahueta y otra nueva intervención de Calisto, los criados vuelven a hacerse sentir en la escena. Esta anomalía se presta a considerar que aquí se habría producido un mal empalme de los diálogos. La versión de la *Tragicomedia* lo resuelve, intercalando entre el "*vamos, señor*" de Celestina y el "*asiéntate, señora*" de Calisto, lo siguiente:

PÁRMENO. "¡Oh, Santa María! ¡Y qué rodeos busca este loco para huir de nosotros, para poder llover a su placer con Celestina de gozo y por descubrirle mil secretos de su liviano y desordenado apetito, por preguntar y responder seis veces cada cosa, sin que esté presente quien le pueda decir que es prolijo! ¡Pues mándote yo, desatinado, que tras tí vamos!."

CALISTO. "Mira, señora, qué hablar trae Pármeno, cómo se viene santiguando de oír lo que has hecho con tu gran diligencia. Espantado está, por mi fe, señora Celestina. Otra vez se santigua. Sube, sube, sube y asiéntate señora..."

Comentando este párrafo, Foulché-Delbosc hace la siguiente observación, no exenta de razón:

En el acto VI, cuando Calisto hace subir a Celestina a su habitación para que le hable con toda libertad, es inverosímil que el joven, muy ocupado con lo que le dice la alcahueta, haga atención a las señales de la cruz de Pármeno (6).

La certeza del comentario es evidente, sobre todo si comparamos esta situación con otras similares en que el enamorado, efectivamente, no se entera de nada de lo que le rodea. En verdad, esta intercalación no resulta muy consecuente con la forma habitual de ser del personaje, pero sí resuelve eficazmente dos posibles contradicciones:

- 1° Justificar, para más adelante, la presencia de los criados en la entrevista.
- 2° Hacer que Calisto se de por enterado de ese seguimiento de Pármeno y Sempronio y, en consecuencia, manifieste tácitamente, cara al lector, su consentimiento.

Otro ejemplo de esta misma finalidad en las interpolaciones está relacionado con la hipótesis esbozada en el apartado 10.7. de que parte de la conversación entre Celestina y Melibea del *auto X* puede estar formada por una readaptación de la que debería haber tenido lugar entre la alcahueta y Calisto al comienzo de la obra. Una de las circunstancias que poníamos de relieve, en relación con esta suposición, es que los síntomas del mal que enumera Melibea, sólo son citados en otras partes de la obra en aplicación a la persona de Calisto y, añadimos ahora,

no existen análogas referencias a Melíbea, salvo para la "privación de seso", como veremos más adelante. Para poner todo esto de relieve, no estará de más que reproduzcamos brevemente el parlamento en cuestión:

MELIBEA. "...Lo segundo, es nuevamente nacido en mi cuerpo. Que no pensé jamás que podría dolor privar de seso, como este hace. Túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver."

Ahora, en las interpolaciones de la Tragicomedia, Lucrecia nos hace la acotación pertinente, deshaciendo posibles recelos al respecto (aunque, por eso mismo, increíblemente los nuestros), y testificando la realidad de la confesión de Melíbea:

LUCRECIA. "Señora, mucho antes de ahora tengo sentida tu llaga y calado tu deseo. Hame fuertemente dolido tu perdición. Cuanto tú más me querías encubrir y celar el fuego que te quemaba, tanto más sus llamas se manifestaban en la color de tu cara, en el poco sosiego del corazón, en el meneo de tus miembros, en comer sin ganas, en el no dormir. Así que contino se te caían, como de entre las manos, señales muy claras de pena."

No estará de más, tampoco, volver a recordar la supresión, en las ediciones de la Tragicomedia, de los párrafos que vamos a separar entre paréntesis del parlamento que sigue, sin duda por su difícil encaje dentro de la trama de La Celestina que conocemos:

AREÚSA. "¿Qué te dice ese señor a la oreja?
¿Piensa que tengo de hacer nada de lo que pides?"

CELESTINA. "No dice nada, hija, sino que se huelga mucho con tu amistad, porque eres persona tan honrada y en quien cualquier beneficio cabrá bien. (Y asimismo que, pues que esto por mi intercesión se hace, que él me promete de aquí adelante ser muy amigo de Sempronio y venir en todo lo que quisiere contra su amo en un negocio que traemos entre manos. ¿Es verdad, Pármene? ¿Prométeslo así como digo?"

PÁRMENO. "Sí prometo, sin duda."

CELESTINA. "¡Ah, don ruin, palabra te tengo, a buen tiempo te así!). Llégate acá, negligente, vergonzoso, que quiero ver para cuanto eres, antes de que me vaya..."

En otras ocasiones, la modificación consiste en un leve retoque, suficiente para disminuir la evidencia de una "transparencia". También habíamos señalado ya, en el apartado 10.3.2., que en la primera parte de la entrevista del auto IV, Melibea no se nos presenta como una rica heredera, ya que, en un momento determinado, la alcahueta dice:

CELESTINA. "Cada rico tiene una docena de hijos y nietos, que no rezan otra oración, no otra petición, sino rogar a Dios que le saque de en medio de ellos; no ven la hora de tener a él so la tierra y lo suyo entre sus manos y darle a poca costa su morada para siempre."

También señalábamos que Melibea, no sólo no se enoja por ello (como cabría esperar, ya que su padre es, evidentemente, rico) sino que, además, responde:

MELIBEA. "Madre, pues que así es, gran pena tendrás por la edad que perdiste ¿Querías volver a la primera?."

Naturalmente, la Tragicomedia suprime la expresión "pues que así es", que en modo alguno podría utilizar Melibea. Así, lo que queda de la respuesta, al no referirse para nada al último parlamento de Celestina sobre la riqueza y sí, sólo, a las anteriores relativas a la vejez, puede ser interpretado como que la heroína no quiere darse por enterada y evita la discusión, pasando por alto el tema.

Un par de breves adiciones, tienen sólo por fina-

lidad cargar el acento en la eficacia de la ayuda del demonio conjurado por Celestina que, como poníamos de manifiesto, es una interpolación que hizo Rojas, incluso para la versión de la Comedia. La primera de ellas, agradeciendo su intervención en pro de esa increíble "espantada" de Alisa:

CELESTINA. "¡Eal buen amigo, ¡tener recio! Ahora es mi tiempo o nunca. No la dejes, llévala de aquí a quien digo."

La otra, cuando Melibea se irrita al hacer Celestina referencia a Calisto:

CELESTINA. "¡Ce, hermano, que se va todo a perder!."

Hay otros ejemplos de modificaciones, cuya finalidad no acertamos a descubrir, pero que son dignas de consideración por la habilidad que en ellas muestra Rojas para reordenar y reempalmar antiguos párrafos, intercalando en ellos nuevos añadidos, aunque, a veces se altere un tanto el tono general del relato. Fijemos nuestra atención, por ejemplo, en el siguiente párrafo de la Comedia que muestra la reacción de Melibea, en la primera visita de Celestina, cuando ésta ha citado a Calisto, como verdadera causa de su embajada:

CELESTINA. "Y como ella estuviese suspensa, mirándome, espantada del nuevo mensaje, escuchando hasta ver quien podría ser el que así por necesidad de su palabra penaba o a quien pudiese sanar su lengua, en nombrando tu nombre, atajó mis palabras, dióse en la frente una gran palmada, como quien cosa de grande espanto hubiese oído, diciendo que cesase mi habla y me quitase de delante, si no quería hacer a sus servidores verdugos de mi postrimería. Yo que en este tiempo no dejaba mis pensamientos vagos ni ociosos, viendo cuanto almacén gastaba su ira, agravando mi osadía, lla-

mándome hechicera, alcahueta, vieja falsa y otros muchos ignominiosos nombres, con cuyos títulos se asombran los niños, tuve lugar de salvar lo dicho."

En la Tragicomedia se suprimen algunas palabras, otras se cambian de lugar, y se intercala un gran párrafo, como puede verse a continuación, en la transcripción que hacemos del nuevo texto, a partir de "postrimería", ya que todo lo anterior permanece invariable. En cada texto hemos subrayado los elementos no comunes con el otro:

CELESTINA. "...postrimería, agravando mi osadía, llamándome hechicera, alcahueta, vieja falsa, barbuda, malhechora y otros muchos ignominiosos nombres, con cuyos títulos asombran a los niños de cuna. Y en pos de esto mil amortecimientos y desmayos, mil milagros y espantos, turbado el sentido, bullendo fuertemente los miembros todos a una parte y a otra, herida de aquella dorada flecha que del sonido de tu nombre le tocó, retorciendo el cuerpo, las manos enclavijadas, como quien se despereza, que parecía que las despedazaba, mirando con los ojos a todas partes, acoceando con los pies el suelo duro. Y yo, a todo esto, arrinconada, encogida, callando, muy gozosa con su ferocidad. Mientras más vasqueaba, más yo me alegraba, porque más cerca estaba el rendirse y su caída; pero, entre tanto que gastaba aquel es- majoso almacén de su ira, yo no dejaba mis pensamientos estar vagos ni ociosos, de manera que tuve tiempo para salvar lo dicho."

Presentamos a continuación otro ejemplo en que se suprimen dos intervenciones completas y una pequeña parte de una tercera, sin duda para eliminar unas referencias consideradas ociosas o inoportunas, aunque no veamos clara su necesidad. Transcribimos el texto de la Comedia, se parando entre paréntesis lo que quedó suprimido en la Tragicomedia (auto VII)

CELESTINA. "...Así que todo esto pasó tu buena madre acá, debemos creer que le dará Dios buen pago allá, si es verdad lo que nuestro cura nos dijo y con esto me consuelo. Pues seme tú, como

ella, amigo verdadero y trabaja por ser bueno, pues tienes a quien parezcas. Que lo que tu padre te dejó a buen seguro lo tienes."

(PÁRMENO. "Bien lo creo, madre; pero querría saber qué tanto es.")

CELESTINA. "No puede ser ahora; vendrá tiempo, como te dije, para que lo sepas y oigas")

PÁRMENO. "Ahora dejemos los muertos y las herencias; (que si poco me dejaron, poco hallaré); hablemos en los presentes negocios, que nos va más que en traer los pasados a la memoria..."

En otra ocasión (auto XIII), a la intervención de un personaje se le hace un pequeño añadido, aquí en forma de pregunta, que da origen a una respuesta de su interlocutor que no existía en la versión anterior. Tal es el caso que reproducimos a continuación, tomando esta vez el texto de la Tragicomedia y separando entre paréntesis lo que fue añadido en ella, es decir, lo que no aparecía en la Comedia:

TRISTAN. "¿Qué dices, Sempronio y Pármeno? ¿Qué es esto, loco? Aclárate más, que me turbas."

SOSIA. "Nuestros compañeros, nuestros hermanos..."

TRISTAN. "O tú estás borracho o has perdido el seso o traes alguna mala nueva. ¿No me dirás que es esto, qué dices de estos mozos?"

SOSIA. "Que quedan degollados en la plaza."

TRISTAN. "¡Oh mala fortuna la nuestra, si es verdad! (¿Vistelos cierto o habláronte?)"

SOSIA. "Ya sin sentido iban; pero el uno con harta dificultad, como me sintió que con lloro le miraba, hincó los ojos en mí, alzando las manos al cielo, casi dando gracias a Dios y como preguntán dome qué sentía de su morir. Y en señal de triste despedida bajó su cabeza con lágrimas en los ojos, dando bien a entender que no me había de ver más hasta el día del gran juicio."

TRISTAN. "No sentiste bien; que sería preguntarte si estaba presente Calisto. Y pues tan claras

señas traes de este cruel dolor), vamos presto con las tristes nuevas a nuestro amo."

Resulta bastante sorprendente esta interpolación que contradice paladinamente otras palabras pronunciadas más adelante por el mismo Sosia, cuando narra a Calisto esta misma escena:

SOSIA. "¡Oh señor! que, si los vieras, quebraras el corazón de dolor. El uno llevaba todos los sesos de la cabeza fuera, sin ningún sentido; el otro quebrados entrambos brazos y la cara magullada. Todos llenos de sangre. Que saltaron de unas ventanas muy altas por huir del alguacil. Y así casi muertos les cortaron las cabezas, que creo ya no sintieron nada."

¿Cuál de los dos pudo, entonces, alzar "*las manos al cielo*"?. Teniendo en cuenta que esta segunda descripción figura ya en las ediciones de la Comedia y que la anterior ha sido forzada a toda conciencia, introduciendo en el parlamento de Tristán una pregunta que no tiene mucha relación con su exclamación anterior, pero que desencadena la narración de Sosia, se hace preciso pensar que esta contradicción refleje una intención específica. ¿Cuál puede ser esta?. No encontramos otra que la de presentar a Sosia como mentiroso o inexacto en sus apreciaciones, para explicar otra contradicción posterior que afecta al Tratado de Centurio únicamente y se refiere al número de visitas realizadas por Calisto a Melibea en el mes que, según la última versión, duran sus amores. Tenemos a este respecto tres versiones:

ELICIA (*auto XV*). "Y de lo que más dolor siento es de ver que por eso no deja aquel vil de poco sentimiento de ver y visitar festejando cada noche a su estiércol de Melibea, y ella muy ufana de ver sangre vertida por su servicio."

MELIBEA (*auto XVI*). "Y después un mes ha, como has visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza y muchas veces haber venido en balde y por eso no mostrarme más pena ni trabajo. Muertos por mí sus servidores, perdiéndose su hacienda, fingiendo ausencia con todos los de la ciudad, todos los días encerrado en casa con esperanza de verme a la noche."

SOSIA (*auto XVII*). "Sí, que no estaba Calisto loco, que a tal hora había de ir a negocio de tanta afrenta sin esperar que repose la gente, que descansan todos en el dulzor del primer sueño. Ni me nos había de ir cada noche, que aquel oficio no sufre cotidiana visitación. Y si más clara quieres, señora, ver su falsedad, como dicen, que toman antes al mentiroso que al que cojea, en un mes no hemos ido ocho veces, y dicen los falsarios revolvedores que cada noche "

a las cuales puede añadirse una reiteración de Melibea, cuando poco antes de arrojarse de la torre, confiesa a su padre:

MELIBEA. "Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. Del cual deleitoso yerro de amor gozamos casi un mes."

La expresión subrayada pertenece a las adiciones de la Tragicomedia y, aunque no pueda concluirse con seguridad, parece que ese "casi" hace alusión a las veces que, según había referido a Lucrecia en el *auto XVI* Calisto había ido "en balde", pero que, de todas formas había acudido, sin faltar un solo día, a la cita.

Y como son, en realidad, tres los testimonios, y el discrepante es el de Sosia, este debe ser falso. Por eso, quizás, la adición que comentábamos del *auto XIII* pretende prevenirnos sobre la tendencia a la mentira o a la inexactitud del mozo de caballos.

Y no vamos a ocuparnos ya más que de otra de estas modificaciones que ofrece un doble interés: en primer

lugar, por presentar un ejemplo de como se puede cambiar por completo el sentido de un parlamento con unos lijeros retoques y, en segundo, porque la versión inicial de la Comedia puede transparentar un diferente rumbo de los acontecimientos en su precedente de la *Comedia de final feliz*.

Se trata de las siguientes palabras de Celestina en el *auto XI*, cuando comienza a informar a Calisto de los resultados de la segunda entrevista con Melíbea:

CELESTINA. "Todo este día, señor, he trabajado en tu negocio y he dejado perder otros en que har to me iba. Muchos tengo quejosos por tenerte a tñ contento. Más he dejado de ganar que piensas. Pero todo vaya en buena hora, pues tan buen recaudo traigo, que te traigo muchas buenas palabras de Melíbea y la dejo a tu servicio."

En la Tragicomedia se sustituye la expresión subrayada por la siguiente:

CELESTINA. "...Y óyeme que en pocas palabras te lo diré, que soy corta de razón; a Melíbea de-jo..."

Queda alterado, como vemos el referente del vocablo "palabras". Ya no se alude con él a un posible mensaje de Melíbea que la tercera tendría que exponer, lógicamente, a continuación, sino a los propios términos que ella va a utilizar para dar una breve explicación por ser "*corta de razón*". De nuevo surge la incongruencia en la nueva redacción, porque sí hay una característica que en verdad no puede ser aplicada a la alcahueta esa es, precisamente, la de ser "*corta de razón*", como queda demostrado ampliamente a lo largo de toda la obra. Sin embargo, ya no queda flotando en el aire la incógnita de lo que Melí-

bea querría decir a Calisto, a través de las palabras de Celestina.

No obstante, ese mensaje está aludido en otra parte, en el propio texto de la Comedia, cuando Melíbea habla con Calisto a través de las puertas de su casa en el auto XII:

MELIBEA. "Cesen, señor mío, tus verdaderas querellas: que ni mi corazón basta para lo sufrir ni mis ojos para lo disimular. Tú lloras de tristeza, juzgándome cruel; yo lloro de placer, viéndote tan fiel. ¡Oh mi señor y mi bien todo! ¡Cuánto más alegre me fuera ver tu faz, que oír tu voz! Pero, pues no se puede al presente más hacer, toma la firma y sello de las razones que te envié escritas en la lengua de aquella solícita mensajera. Todo lo que te dijo confirmo, todo lo he por bueno. Limpia, señor tus ojos, ordena de mí a tu voluntad."

Bien es verdad, que otras palabras de Celestina pronunciadas bastante después, dentro de la misma conversación del auto XI, pueden dar a entender que en ella se condensa el referido mensaje de la heroína:

CELESTINA. "...Melíbea pena por tí más que tú por ella, Melíbea te ama y desea ver, Melíbea piensa más horas en tu persona que en la suya, Melíbea se llama tuya y esto tiene por título de libertad y con esto amansa el fuego que más que a tí la quema"

y todavía precisa en su siguiente intervención, aludiendo sin duda, a la confirmación de Melíbea en el auto XII:

"...verlo has yendo esta noche, según el concierto dejo con ella, a su casa, en dando el reloj doce, a la hablar por entre las puertas. De cuya boca sabrás más por entero mi solicitud y su deseo y el amor que te tiene y quién lo ha causado"

pero entonces ¿por qué ese cambio de referente del vocablo "palabras" que estamos examinando?. Estas otras palabras de la alcahueta últimamente transcritas parecen ser,

más bien, una interpretación suya de la situación, para encarecer el mérito de su intervención. Y si esto es así ¿Cuál sería ese mensaje de Melíbea que se ha perdido? ¿Podría encerrar la explicación de muchas de las cosas que suceden después? Quizá tuvieran relación con todo esto unas palabras de Melíbea en el *auto XIV*, correspondientes al estado Comedia, difíciles de compaginar con la trama que ésta nos presenta, pues diríase que los protagonistas tenían medio planeada una "huida juntos" que, desde luego, no se concreta en ninguna otra parte, ni en cuanto a formulación concreta ni en ejecución. Tales palabras son las siguientes:

MELIBEA. "Señor, por Dios, pues ya todo queda por tí, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista de día, pasando por mi puerta; de noche donde tu ordenares. Y por el presente vete con Dios, que no serás visto, que hace oscuro, ni yo en casa sentida, que aún no amanece."

¿Qué sentido podrían tener las palabras subrayadas, si no es el que hemos esbozado, desde luego con timidez, pocas líneas antes? ¿Cabe pensar que Melíbea pueda acudir por la noche a donde Calisto ordene y luego volver tranquilamente a la casa de sus padres?. Por eso naturalmente, la Tragicomedia cambia así la redacción de este párrafo:

MELIBEA. "...no me niegues tu vista y más las noches que ordenares sea tu venida por este secreto lugar, a la misma hora, porque siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches. Y por el presente..."

porque, según la trama de la obra, sólo el huerto podría ser el lugar de sus secretos encuentros.

12.3. TRATADO DE CENTURIO

12.3.1. Status quaestionis

A semejanza de lo que hacíamos en el apartado 11.2.1., para iniciar el estudio de las interpolaciones en los antiguos autos de la Comedia, vamos también a tratar de enfrentar las opiniones de Menéndez Pelayo y de Foulché-Delbosc respecto al Tratado de Centurio, buscando una síntesis que nos sirva de orientación para nuestro propio estudio. Según el hispanista francés:

Estos atentados contra la belleza y la armonía [puestos de manifiesto en las interpolaciones a los autos de la Comedia], ¿hasta qué grado llegan en el Tratado de Centurio, donde vienen a cortar en dos tan lastimosamente la obra primitiva, destruyendo su admirable unidad! (7).

A pesar de ello, no puede evitar reconocer una evidente calidad literaria en estas adiciones:

Sería, sin embargo, injusto negarle todo mérito, ya que ha tenido, al menos, el de copiar su modelo de tal manera que ha permitido, durante cuatro siglos, ser confundido con el verdadero autor; bajo este punto de vista, reconocemos que de todas las continuaciones o imitaciones de la Celestina, ésta es la más próxima al modelo (8).

Como vemos, no va más allá de considerar que el Tratado de Centurio es obra de un buen imitador. Por el contrario, el planteamiento previo de Menéndez Pelayo con respecto a la autoría de éste es el siguiente:

No hay duda de que en esta primera forma [el estado Comedia], la Celestina tiene más unidad y desarrollo más lógico; pero ¿la intercalación de los cinco actos es tan absurda como se pretende? ¿No da perderíamos con perderlos? ¿Son tales que pueden atribuirse a un falsario más o menos experto? Por mi parte, no puedo por menos que responder negativamente a estas preguntas (9).

Sin embargo, a la hora de fijar la eficacia dramática de las interpolaciones dice:

No había para qué recurrir a una intriga episódica e inútil, que no conduce a ninguna parte ni modifica en nada el desenlace. Si la venganza que Areúsa y Elicia quieren tomar de Calisto y Melibebea por haber sido sus amores ocasión de las muertes de Pármeno y Sempronio, llegara a cumplirse, y Calisto pereciese a manos de asesinos y no por el accidente fortuito de la caída de la escala, aún pudiera tener disculpa este largo rodeo, que haría la muerte del amante más verisímil desde el punto de vista material, y más interesante como cuadro escénico. Pero como el rufián Centurio, buscado por las dos mozas para el caso, no hace más que proferir fieros y baladronadas y el otro rufián, Traso el Cojo y sus dos compañeros no pasan de dar cuatro voces y trabar una pendencia de embeleco con los pajes de Calisto, claro es que tres por lo menos de los actos intercalados huelgan por completo (10).

Comparando los dos puntos de vista así expuestos respecto al Tratado de Centurio, vemos que las radicales discrepancias de origen con relación a la autoría de éste, se derivan solamente de una diversa manera de valorar la eficacia dramática y el valor literario de estos cinco actos interpolados. Para Foulché-Delbosc, estas adiciones no son de Rojas porque distorsionan y alargan inútilmente la trama, aunque tienen en sí mismas un valor literario muy estimable, muy ajustado al modelo. Para Menéndez Pelayo son, sin duda, de Rojas por su gran valor literario, aunque ofrezcan "una intriga episódica e inútil". Es decir, concuerdan de manera absoluta en el análisis de los datos del problema y discrepan radicalmente en las conclusiones. Creemos, además, que esos dos factores, por ellos puestos de relieve son, efectivamente, los que pueden fundamentar tomas de posición en uno u otro sentido.

Y como parece evidente que este camino queda ya cerrado y agotado, intentaremos explorar sus distintos ramales, es decir, vamos a abordar la consideración individualizada de las secuencias dramáticas que componen este Tratado de Centurio.

12.3.2. El segundo encuentro en el huerto

Constituye, sin duda, la pieza maestra y el motivo de esta interpolación; así nos lo dice claramente Rojas en el Prólogo:

"...hallé que querían que se alargase en el proceso de su deleite de estos amantes, sobre lo cual fui muy importunado."

Si volvemos ahora a conceder la palabra a nuestros dos ilustres ponentes, invirtiendo el orden de su intervención para no señalar distinciones, veremos que la opinión de Menéndez Pelayo con respecto a este *auto* XIX es la siguiente:

¿...será también [apócrifa] la segunda escena del jardín, que a tantos ha hecho recordar los grandes nombres de Goethe y Shakespeare? ¿Quién sino un poeta de primer orden, al cual en este caso habría que declarar más eminente que el inventor original, pudo imaginar aquel contraste de voluptuosidad y muerte, asociando a él los misterios de la noche, las armonías de la naturaleza, el prestigio del canto lírico, en versos que conservan perenne juventud, como dictados por el Amor mismo y que se parecen tan poco a los que solían hacerse en el siglo XV? Ciertamente que algunas groserías deslucen este acto. Hay en él cierta embriaguez sensual que es sin duda de mal gusto y de mal ejemplo. Pero en el trozo bellísimo que vamos a citar no hay una sola palabra que pueda suprimirse, ni por razón de arte ni por razón de decoro... (11).

Si, en este caso, el polígrafo santanderino ha cargado el incensario con los mejores aromas, el hispanista francés va a acentuar su crítica con los más amargos reproches:

Tomemos a la Melíbea de la forma primitiva: jamás en sus discursos a Calisto se desliza la menor palabra equívoca, y en toda la escena del jardín (auto XIV) se buscaría en vano una palabra impúdica. Veamos ahora la Melíbea del adicionador: en su última cita amorosa (acto XIX) he aquí como se expresa: "Mira sus quietas sombras ¡cuán oscuras están y aparejadas para encubrir nuestro deleite! Lucrecia, ¿qué sientes amiga, tórnaste loca de placer? Déjame, no me lo despedaces, ni le trabajes sus miembros con tus pesados brazos, déjame gozar de lo que es mío, no me ocupes mi placer". Lo que sigue es mejor: "Cata, ángel mío, que así como me es agradable tu vista sosegada, me es enojoso tu riguroso trato; tus honestas burlas me dan placer, tus deshonestas manos me fatigan, cuando pasan de la razón. Deja estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si el hábito de encima es de seda o paño ¿para qué me tocas la camisa? Pues cierto, es de lienzo. Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré..." ¿Es ésta la Melíbea de la forma primitiva? ¡Qué metamorfosis en un mes! ¿Podrían haberle dado lecciones Elicia y Areúsa? (12).

Parece imposible, a primera vista, encontrar síntesis alguna capaz de compatibilizar tan opuestos criterios. Sin embargo, esto es absolutamente falso. Las alabanzas de Menéndez Pelayo y las censuras de Foulché-Delbosc se refieren a dos partes del auto completamente distintas, cuyo único elemento común se encuentra en la frase "Mira sus quietas sombras, ¡cuán oscuras están y aparejadas para encubrir nuestro deleite!". El primero se refiere exclusivamente a todo lo comprendido entre el comienzo del auto y esa frase y elogia fundamentalmente la forma de expresión, los tonos líricos. El segundo alude a lo que va detrás de ella y critica el fondo y la inadecua

ción de la imagen de Melibea que aquí se brinda, con respecto a la reflejada en las páginas de la Comedia.

La síntesis del apartado anterior continúa, por tanto, siendo perfectamente válida, aunque se comprenda que cada uno de estos investigadores encuentre en la escena que comentamos argumentos sólidos para fundamentar sus divergentes posturas respecto a la autoría del Tratado de Centurio.

Y esa mezcla de calidad exquisita y de inadecuación del personaje que en el fondo ambos comparten y que constituye, paradójicamente, el fundamento de su controversia, es lo que puede comenzar a brindarnos la clave de la solución del misterio. Las palabras que mayor eco producen en nuestra mente son las de las últimas expresiones transcritas de Foulché-Delbosc: "¿Es ésta la Melibea de la forma primitiva? [...] ¿Podrían haberle dado lecciones Elicia y Areúsa?". Y esos ecos contestan que esta Melibea sí puede ser la descrita por Sempronio en el auto I, a la que incluso acusa implícitamente (como veíamos en el apartado 7.1.2.) de "lujuria y suciedad"; sí puede ser también la que, en unión de su madre, reía de día y de noche con Celestina, durante los cuatro años que la tercera fue su vecina y sí puede ser, en fin, la que en la conversación del auto IV emplea la expresión "así goce de mí".

Lida de Malkiel, en cambio, no encuentra inconsecuencia alguna en el carácter de la heroína:

La primera noche en el jardín, Melibea no se sacia de oír las protestas amorosas de Calisto, pero se defiende de sus manos, y el "interpolador"

acentuó la natural esquivez de la doncella; la última noche, Melibea pronuncia palabras muy parecidas, pero con sobretono risueño, como corresponde a la intimidad que se ha desarrollado entre los amantes durante el mes transcurrido (13).

Pero no es eso exactamente lo que se desprende de la lectura de la escena. Melibea, con sus cánticos y los de Lucrecia mientras espera a Calisto, con su oferta de enviar a la criada en busca de colación, se nos muestra como persona que no teme en absoluto la proximidad de sus padres, que se siente literalmente como en casa propia, sin verse expuesta a tener que dar cuentas a nadie. Se percibe, además, en la conversación de los amantes cierta procacidad y desvergüenza de la que Calisto se hace claro partícipe:

"Señora, el que ha de comer el ave quita primero las plumas "

dirá cuando ella, después de ofrecerse a enseñarle otros mil modos de holgar y burlar le recrimina por dañar sus vestiduras.

Pero, ¿a qué conclusión nos lleva todo esto? Parece que estamos, sí, ante esa otra Melibea "cortesana" que vislumbrábamos a través de los diálogos de la Comedia, lo cual quiere decir que esta escena responde a la trama que imaginamos para la Comedia de final feliz y no, en absoluto, a la de La Celestina. No puede ser, por tanto, de Rojas, sino del autor de aquélla. Y esta solución es, en definitiva, la única que puede, a la vez, dar la razón a los dos ilustres investigadores, Menéndez Pelayo y Foulché-Delbosc. Esta escena es, efectivamente del verdadero autor de los diálogos de La Celestina, de ahí su espléndida ca-

lidad lírica; pero también nos presenta a una Melibea muy distinta, tan "sabia" y experimentada como Elicia y Areúsa, haciendo con ello correcto el juicio del hispanista francés. Lo que pasa es que todo esto no se debe a mutación violenta del carácter de un personaje, sino a que éste ha asumido los atributos de otro distinto.

¿Cómo puede compaginarse todo esto con la teoría que venimos sosteniendo sobre la calidad de refundidor, no de verdadero autor, de Rojas?. No parece difícil imaginarlo; en la primera refundición, la que dio origen al estado Comedia. Rojas pensaría, con razón, que esta escena no se avenía bien con su nuevo esquema; luego, tres años más tarde, lo pensaría mejor y, pretextando complacer a los que "*querían que se alargase en el proceso de su deleite de estos amantes*" la incluyó, quizá podándola, incluso, de alguna expresión más significativa. Posiblemente intuyó también que el propio sello de maestría sería la mejor tapadera para desviar la atención de los lectores de la falta de adecuación a la nueva situación en que quedaba inserta.

12.3.3. El soliloquio de Calisto (interpolación del auto XIV)

Continuando nuestra revista a esta gran interpolación, pasamos a considerar el nuevo final del *auto XIV*, donde encontramos ya la primera y notable contradicción,

objeto de comentario y de extrañeza para otros críticos. Así, nada mas volver a su casa, después de haber logrado lo que tantas veces ha dado a entender era el gran anhelo de toda su vida: la unión con su Melibea en el huerto, Calisto se muestra inequívocamente abatido y arrepentido:

CALISTO. "¡Oh mezquino yo! Cuánto me es agradable de mí natural la solicitud y silencio y oscuridad. No se si lo causa que me vino a la memoria la traición que hice en me despartir de aquella señora que tanto amo, hasta que más fuera de día, o el dolor de mi deshonor. ¡Ay, ay! que esto es. Esta herida es la que siento ahora que se ha resfriado. Ahora que está helada la sangre que ayer hervía [...] ¡Oh mísera suavidad de esta brevísima vida! ¿Quién es de tí tan codicioso que no quiera más morir luego que gozar un año de vida denostado y prorrogarle con deshonor, corrompiendo la buena fama de los pasados? [...] ¡Oh breve deleite mundano! ¡Cómo duran poco y cuestan mucho tus dulzores! No se compra tan caro el arrepentir."

Don Emilio Cejador, en su edición de la obra, pone bien de relieve esta extraña reacción del protagonista:

En lugar de gózarse con lo alcanzado, el Calisto del corrector se divierte en llorar la deshonor causada con la muerte de sus criados. Y luego se embarca en consideraciones sobre la brevedad de la vida. No es éste el Calisto del autor. Más parece primero caballero vengativo y luego fraile franciscano. Melibea se le fue de la cabeza, como si jamás la hubiera conocido (14).

Finalmente, después de una larga digresión sobre el justo o injusto proceder del juez, haciendo degollar en la plaza a Pármeneo y a Sempronio, intercalación evidentemente más propia de un jurista, por la justeza de su razonamiento, que de un autor de comedias, por su longitud y por la impropiedad del momento para realizarla, Calisto vuelve a su evocación de la escena del huerto, esforzándose evidentemente, para autoconvencerse de su propia feli-

ciudad, que ni él mismo se cree:

CALISTO. "¡Oh mi señora y mi vida! que jamás pensé en ausencia ofenderte. Que parece que tengo en poca estima la merced que me has hecho. No quiero pensar en enojo, no quiero tener ya con la triste amistad ¡Oh bien sin comparación! ¡Oh insaciable contentamiento! ¿Y cuándo pidiera yo más a Dios por premio de mis méritos, si algunos son en esta vida, de lo que alcanzado tengo? ¿Por qué no estoy contento?..."

Por ello, apela con todas sus fuerzas al auxilio de su imaginación:

CALISTO. "Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente; vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquél apártate allá, señor, no llegues a mí; aquél no seas descortés, que con sus rubicundos labios veía sonar; aquel no quieras mi perdición, que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra, aquel soltarme y prenderme, aquel huir y llegarse, aquellos azucarados besos, aquella final salutación con que se me despidió..."

Ahora bien, si prestamos la debida atención a este párrafo, deberemos formularnos inmediatamente la siguiente pregunta ¿Cuál de las dos escenas en el huerto está evocando realmente Calisto, la del *auto XIV* o la del *XIX*?

Veamos las descripciones de éstas, a través de los párrafos que pueden permitirnos conocer las acciones y expresiones de Melibea en cada caso:

AUTO XIV

MELIBEA. "Señor mío, pues me fie en tus manos, pues quise cumplir tu voluntad, no sea de peor condición, por ser piadosa, que si fuera esquiva y sin misericordia; no quieras perderme por tan

breve deleite y en tan poco espacio. Que las malhechas cosas, después de cometidas, más presto se pueden reprender que enmendar. Goza de lo que yo gozo, que es ver y llegar a tu persona; no pidas ni tomes aquello que, tomado, no será en tu mano volver. Guarte, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura."

.....

MELIBEA. "Por mi vida, que aunque hable tu lengua cuanto quisiere, no obren las manos cuanto pueden. Está quedo, señor mío."

.....

MELIBEA. "Apártate allá, Lucrecia."

CALISTO. "¿Por qué, señora? Bien me huelgo de que estén semejantes testigos de mi gloria."

MELIBEA. "Yo no los quiero de mi yerro. Si pensara que tan desmesuradamente te habías de haber conmigo, no fiara mi persona de tu cruel conversaci6n."

.....

MELIBEA. "¡Oh mi vida y mi señor! ¿Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite? ¡Oh pecadora de mí, madre, si de tal cosa fueses sabedora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo fin quejosa de tus días! ¡Oh mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡Oh traidora de mí, cómo no miré primero el gran yerro que seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaba!"

.....

MELIBEA. "Señor, por Dios, pues ya todo queda por tí, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista de día, pasando por mi puerta, de noche donde tú ordenares..."

AUTO XIX

Habiendo transcrito ya, dentro de este mismo capítulo, buena parte de los diálogos de este auto, tanto al recoger las palabras de Foulché-Delbosc, como al reproducir otros parlamentos para formular nuestras propias con-

sideraciones, vamos a tomar ahora, únicamente todo aquello que nos parece fiel reflejo de la evocación que da origen a esta comparación:

MELIBEA. "Y pues tú, señor, eres el dechado de cortesía y buena crianza ¿Cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quedas? [...]. Cata, angel mío, que así como me es agradable tu vista sosegada, me es enojoso tu riguroso trato; tus honestas burlas me dan placer, tus desonestas manos me fatigan cuando pasan de la razón [...]. Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré [...]"

.....

LUCRECIA (Aparte). "Mala landre me mate si más los escucho. ¿Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen!"

.....

LUCRECIA (Aparte). "Ya me duele a mí la cabeza de escuchar y no a ellos de hablar ni los brazos de retozar ni las bocas de besar [...]"

.....

MELIBEA. "Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me haces con tu visita-ción incomparable merced."

Si ahora volvemos a la evocación de Calisto y reconsideramos las palabras exactas en que se concreta, veremos qué poco tienen que ver con la primera escena y sí, mucho, con la segunda:

- 1º "*Aquellos desvíos sin gana*". En modo alguno podría decirse esto del encuentro del *auto XIV* en el que Melibea no hace más que reprochar a Calisto por su conducta, y a sí misma por su concesión; y todo ello en un tono elevado y trágico que deja abrigar pocas dudas respecto a su sinceridad. Si al final cede, no puede decirse que lo haga sin cierta repugnancia moral, sin un cierto grado de pudor, pese a lo escabro

so de la situación. Cosa muy distinta ocurre en la segunda, en la que Lucrecia apostilla "*y ella esquivándose por que la rueguen*". Tampoco son comparables las palabras finales, de profundo arrepentimiento en el auto XIV y de absoluta complacencia sensual en el XIX.

2° "*Aquel no seas descortés que con sus rubicundos labios vela sonar*". Sólo en la segunda escena se hace mención a la "cortesía" de Calisto y, precisamente, en un contexto en que lo que verdaderamente expresa Melibea es que tal cortesía está quedando desmentida por su comportamiento.

3° "*Aquellos amorosos abrazos [...] aquellos azucarados besos*". Ninguna referencia a todo esto, al menos teniendo a Melibea como elemento activo, se percibe en el auto XIV; en el XIX, en cambio, Lucrecia hace la acotación exacta de ello.

¿Qué significan este enfriamiento y este arrepentimiento de Calisto, así como la demostración de que ambos están referidos a la segunda escena del huerto y no a la primera?. Si ponemos esto en conexión con la conclusión anteriormente extraída de que la protagonista del auto XIX nada tiene que ver con la Melibea auténtica, sino que muestra claras huellas de ser esa "cortesana" esfumada en la refundición, concluiremos fácilmente que todo este conjunto pertenece a la *Comedia de final feliz* y es, por tanto, obra del autor de ésta, y reflejo de la trama imaginada por nosotros para ella. Calisto se arrepiente de su

episódico amorfo con la "cortesana" y vuelve a la senda de siempre.

Las razones de su inicial eliminación parecen igualmente claras: resultaba francamente inapropiado ese arrepentimiento de Calisto, si éste había de tener lugar a las pocas horas de haber logrado la posesión del amor de toda su vida. Después, cuando el refundidor decide ampliar la obra y necesita para ello aprovechar todos los materiales anteriormente excluidos, fuerza su adaptación, aunque quizás introduciendo importantes retoques, porque esa amplia digresión, tan poco dramática, basada en argumentos jurídicos y que desvía un tanto la atención del verdadero sentido del soliloquio, debe ser, efectivamente, de Fernando de Rojas.

Además, la aceptación de este razonamiento y, en consecuencia, de este esquema para la trama de la obra original, a la que pertenecerían también la mayor parte de los diálogos de este Tratado de Centurio, arroja alguna luz sobre la peripecia del *auto XV*. En efecto, nunca hemos podido comprender muy bien, teniendo en cuenta el desarrollo de acontecimientos que nos presenta La Celestina, los motivos de odio y venganza, acreditados por las palabras de Elicia y Areúsa, contra Calisto y, sobre todo, contra Melibea, porque las muertes de la alcahueta y de los criados no tienen otra causa que el ajuste de cuentas a que los impulsa su propia codicia, sin que ninguno de ellos haya perecido como consecuencia directa de algún servicio prestado a los amantes.

Ahora bien, si consideramos la posible integración en la trama (transparentada por los diálogos) del abandono y burla de una "cortesana", hacia la que pueden sentir celos en los momentos de su triunfo, pero también lazos de solidaridad en los de su caída y, sobre todo, si ello supone la pérdida de sustanciosos beneficios (recordemos las razones de la entrega de Areúsa, hechos desaparecer en las correcciones de la Tragicomedia), bien puede entenderse entonces los deseos de venganza de las "mochachas" y el despecho que les producen los amores de Calisto y de la auténtica Melibea.

12.3.4. Centurio

En lo que respecta a este personaje, que da nombre a las adiciones, las opiniones de los dos grandes críticos, con cuya ayuda estamos analizando esta última prolongación de la obra, resultan bastante coincidentes. Más parco en elogios, naturalmente, Foulché-Delbosc y mucho más entusiasta Menéndez Pelayo, sus respectivos juicios son los siguientes:

Hacemos conocimiento de Centurio, que es la figura más curiosa de los cinco actos añadidos, menos en sí misma que por la razón de que ella es el prototipo de este capitán español que, durante un siglo y medio, apareció en el teatro de Italia o de España (15).

Allí fue trazado la primera vez con indelebles rasgos uno de los tipos que más larga vida habían de tener en nuestra literatura dramática y novelasca, la figura del bravo de profesión, del bala

drón cobarde. Centurio es uno de los personajes cómicos más vivos y mejor planeados de la obra. Ninguna de sus innumerables copias ha llegado a oscurecerle (16).

No tenemos más remedio que recordar, sin embargo, otras palabras de Menéndez Pelayo, transcritas en este mismo capítulo (apartado 11.3.1.): aquéllas en que se lamenta de que la venganza planeada por Elicia y Areúsa no tenga efecto dramático porque:

el rufián Centurio [...] no hace más que proferir fieros y baladronadas, y el otro rufián Traso el Cojo y sus dos compañeros no pasan de dar cuatro voces y trabar una pendencia de embeleco con los pajes de Calisto.

Así ocurre, en verdad, y así lo expresa Centurio en el siguiente soliloquio, una vez que Elicia y Areúsa se han despedido de él:

CENTURIO. "...Ahora quiero pensar como me excusaré de lo prometido, de manera que piensen que puse diligencia con ánimo de ejecutar lo dicho y no negligencia, por no me poner en peligro [...] Pues ¿qué consejo tomaré que cumpla con mi seguridad y su demanda? Quiero enviar a llamar a Traso, el cojo, y a sus dos compañeros y decirles que, porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vaya a dar un repiquete de broquel a manera de levada, para oxear unos garçones que me fue en comendado, que todo esto es pasos seguros y donde no conseguirán ningún daño, más de hacerles huir y volverse a dormir."

Lo más significativo para nosotros es que esta actitud del valentón sólo tiene desembocadura lógica en un final de comedia, en el pleno sentido de la palabra, por prefigurar para Calisto una salida del lance sin correr el más leve riesgo, pero, quizá, haciéndole reflexionar y salir de su ceguera.

Esta inequívoca tendencia hacia la solución de final feliz que ofrece toda la trama de una venganza enco-

mendada a Centurio y, en definitiva, a Traso, por renuncia de aquél, nos hace creer que todas las secuencias dedicadas a fraguarla pertenecen también a la obra original y, en consecuencia, a ese desconocido amigo del Bachiller Fernando de Rojas a quien, por lo tanto, no hay más remedio que considerar casi autor único de toda La Celestina, si consideramos cuál pudo ser la real aportación del "antiguo autor" (vid. apartado 8.12.) y en qué consistió la labor de refundición del último que puso en ella sus manos.

12.3.5. El auto décimo sexto

Este auto está dedicado en su integridad al desarrollo de la conversación en que Pleberio y Alisa se plantean la conveniencia de concertar el matrimonio de Melibea, así como a presentar la violenta reacción que en la heroína produce la escucha de estos proyectos.

Menéndez Pelayo hace un juicio ponderado de esta escena, señalando sus defectos y virtudes, si bien concede marcada preferencia a los aspectos positivos:

Uno de estos aciertos, salvo pedanterías accidentales que pueden borrarse mentalmente, es el acto XVI de la segunda versión, en que los padres de Melibea razonan sobre las bodas que proyectan para su hija y ella a escondidas oye su conversación. ¡Qué tormenta de afectos se desata en su alma bravía y apasionada! ¡Qué delirio amoroso en sus palabras, tan ardientes como las de Safo y Heloísa! (17)

y, después de transcribir los párrafos más salientes del

parlamento de la heroína, concluye:

Este rasgo de carácter (dice muy bien Blanco-White), este dolor intenso causado por alabanzas indebidas, pinta a la infeliz Melíbea del modo más interesante, y aumenta el efecto lastimoso de la catástrofe (18).

Independientemente de este juicio de valor literario, materia en la que preferimos siempre atenernos a opiniones más autorizadas que la nuestra, la impresión que a nosotros produce esta escena es la casi imposibilidad de encontrar en ella razones para pensar que haya sido planificada para la obra original, sino que está perfectamente ajustada a la trama que nos presenta La Celestina. En efecto, ese profundo desconocimiento, acreditado aquí por los padres, y de manera especial por la madre, del verdadero temperamento y modo de ser de Melíbea, de todo lo sucedido hasta el presente, así como la decisión mostrada por la enamorada para aferrarse a las relaciones culpables con Calisto, rechazando casi expresamente la vía del matrimonio, conducen casi necesariamente al desenlace trágico. En este aspecto, esta escena resulta completamente distinta al resto de las que componen el Tratado de Centurio.

Solamente dos pequeños párrafos de otras tantas intervenciones del padre nos ofrecen alguna duda; son las siguientes:

PLEBERIO. "...Demos nuestra hacienda a dulce sucesor, acompañemos nuestra única hija con marido, cual nuestro estado requiere, porque vamos descansados y sin dolor de este mundo. Lo cual con mucha diligencia debemos poner desde ahora por obra, y lo que otras veces hemos principiado en este caso, haya ahora ejecución."

PLEBERIO. "Pues, ¿qué te parece, señora mujer? ¿Debemos hablarlo a nuestra hija, debemos darle parte de tantos como me la piden, para que de su voluntad venga, para que diga cuál le agrada? Pues en esto las leyes dan libertad a los hombres y mujeres, aunque estén so el paterno poder, para elegir."

porque estas palabras, especialmente las subrayadas, pudieran hacer alusión a alguna clave, a algún parlamento anterior de la *Comedia de final feliz* que hubiese desaparecido en la primera refundición y que quizá rellenasen esas lagunas de motivación detectadas en *La Celestina*: la imposibilidad de acudir a la vía lícita y cristiana para consumar la unión de Calisto y Melibea, así como la justificación de la mediación de Celestina. También podría esa clave ofrecernos explicación plausible para la invocación a la "*piiedad de Seleuco*" y a la inspiración de Erasístrato en el "*plebérico corazón*" que hace el enamorado en el primer auto, o a la cita de la "*gravedad de obediencia*" entre las razones con que el propio Calisto justifica ante Pármeno, en el auto II, su aceptación de la llamada a la alcahueta, por parte de Sempronio.

Se da, en cambio, la circunstancia de que este *auto XVI* presenta atisbos de una motivación de otro orden para la intervención de la tercera y para la ausencia de proyectos matrimoniales de los amantes. Así se deduce del siguiente parlamento de la enamorada:

MELIBEA. "...Un mes ha que otra cosa no hacen ni en otra cosa entienden. No parece sino que les dice el corazón el gran amor que a Calisto tengo y todo lo que con él un mes ha he pasado. No se si me han sentido, no se que sea aquejarles más ahora este cuidado que nunca. Pues mándoles yo trabajar en vano. Por demás es la cítola en el molino."

¿Quién es el que me ha de quitar mi gloria?
¿Quién apartarme de mis placeres? Calisto es mi
ánima, mi vida, mi señor, en quien yo tengo toda
mi esperanza. Conozco de él que no vivo engañada.
Pues él me ama ¿con qué otra cosa le puedo pagar?
Todas las deudas del mundo reciben compensación
en diverso género; el amor no admite sino solo
amor por paga. En pensar en él me alegro, en ver-
lo me gozo, en oírlo me glorifico. Haga y ordene
de mí a su voluntad. Si pasar quisiere la mar,
con él iré; si rodear el mundo, lléveme consigo;
si venderme en tierra de enemigos, no rehuiré su
querer. Déjenme mis padres gozar de él, si ellos
quieren gozar de mí. No piensen en estas vanida-
des ni en estos casamientos, que más vale ser
buena amiga que mala casada. Déjenme gozar mi mo-
cedad alegre, si quieren gozar su vejez cansada;
si no, presto podrán aparejar mi perdición y se-
pultura. No tengo otra lástima sino por el tiempo
que perdí de no gozarlo, de no conocerlo, después
que a mí se conocer. No quiero marido, no quiero
ensuciar los nudos del matrimonio, ni las marita-
les pisadas de ajeno hombre repisar, como muchas
hallo en los antiguos libros que leí..."

porque las expresiones subrayadas dejan entever una ape-
lación del autor a las tradiciones literarias del "amor
cortés" o del "amor loco", tantas veces señaladas como
verdaderas inspiradoras de la trama de La Celestina, y
aludidas claramente en el "incipit":

"Siguese la Comedia o Tragicomedia de Calisto y
Melíbea, compuesta en reprehensión de los locos
enamorados..."

lo que ocurre es que esta reprobación del amor loco figu-
ra en la primera parte de dicho "incipit", es decir, for-
ma parte de los "argumentos nuevamente añadidos" (vid.
apartado 8.6.), o sea, de los que dan lugar al paso
de la *Comedia* a la *Tragedia*. Y esto es tanto como decir
que ese trasunto medieval del "amor cortés", lo mismo que
el no menos medieval de los poderes demoníacos de Celesti-
na, son ingredientes introducidos por Rojas, para justifi-
car las peripecias de la nueva trama por él proyectada.

12.4. CONCLUSIONES

Las adiciones de la Tragicomedia constituyen un valioso documento para apreciar la capacidad de Rojas como refundidor, así como para conocer su manera de proceder en esta labor.

En las adiciones aplicadas a los antiguos autos de la Comedia se observa, como ya señalara Foulché-Delbosc, la tendencia a incrementar los parlamentos por medio de citas eruditas y sentencias que hacen más lenta la acción, así como a reiterar pensamientos contenidos en otras frases o en el desarrollo general de un parlamento.

Otra característica es la de suprimir, modificar o intercalar parlamentos, dando lugar a hábiles rectificaciones de errores anteriores, aunque en muchas ocasiones las intercalaciones o modificaciones citadas supongan una ruptura de la coherencia psicológica del personaje a quien se atribuyen las palabras que las materializan.

El Tratado de Centurio parece estar constituido fundamentalmente por material inicialmente desechado, por su más difícil encaje en la nueva trama argumental proyectada por Rojas, en el momento de hacer la refundición que cristalizó en la Comedia. La inclusión forzada de este material en la Tragicomedia ha dado lugar a un mayor contraste con la línea psicológica de los personajes del estado anterior y a la introducción de episodios desconectados del hilo general de la obra, considerados, por ello "ociosos" a este respecto por la mayoría de los críticos.

Lo que no se ha perdido, naturalmente, es el estilo general y el valor intrínseco de las distintas escenas, si se hace abstracción de su poca coherencia con el resto de la obra. Estas dos condiciones antagónicas motivan las contradictorias teorías sostenidas por diferentes autores en relación con la autoría de estas adiciones.

El *auto* XVI constituye una excepción y es, probablemente, la más importante aportación personal de Rojas a los diálogos de la Tragicomedia. El hecho de estar hechos "a la medida" de la trama y no ser una adaptación forzada de los "inventados" con otro fin, justifican su encaje sin contradicciones en dicha trama aunque dejen traslucir una desafortunada tendencia a introducir parlamentos repletos de una erudición que empaña su valor dramático y reflejen una auténtica "mutación" en el carácter de Melíbea.

Por otra parte, la constatación de las dos características fundamentales de la labor de Rojas en esta segunda refundición:

- tendencia a incluir diálogos inicialmente "inventados" para otra trama y situación, o puestos en boca de otros personajes,
- hábil corrección, mediante retoques, de incoherencias manifiestas,

y su extrapolación al momento de su primera intervención, que dio lugar al estado Comedia, nos permiten comprender, por una parte, la existencia de las numerosas transparencias de otra argumentación, puestas de manifiesto en capí

tulos precedentes y, por la otra, el hecho de no poder llegar a una evidencia plena en la restitución de la trama original, por la realidad innegable de que no pocas expresiones de los personajes responden plenamente a la línea argumental que nos presenta La Celestina en la forma que ha llegado hasta nosotros.

NOTAS

- (1) Observations... (I), 1900, pág. 46.
- (2) Ibíd., pág. 47.
- (3) Ibíd., pág. 49.
- (4) Op. cit., pág. 262.
- (5) Op. cit., pág. 263.
- (6) Observations... (I), pág. 52.
- (7) Ibíd., pág. 53.
- (8) Ibíd., pág. 54.
- (9) Op. cit., pág. 268.
- (10) Op. cit., pág. 269.
- (11) Op. cit., pág. 271.
- (12) Observations... (I), pág. 54.
- (13) Op. cit., págs. 268 y 269.
- (14) Ed. cit., tomo II, pág. 122, Nota 13.
- (15) Observations... (1), págs. 53 y 54.
- (16) Op. cit., pág. 269.
- (17) Op. cit., pág. 270.
- (18) Op. cit., pág. 271.

- 543 -

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

1^a El análisis detenido y riguroso, ajustado a los esquemas de la Teoría de la comunicación y procurando la anulación de "ruidos semánticos", de obras literarias objeto de polémica y de las piezas preliminares que a veces las acompañan, pueden, en ocasiones como la presente, fundamentar aportaciones originales para su comprensión, que deben ser confrontadas y contrastadas con los estudios tradicionales. La aplicación de este procedimiento al caso concreto de La Celestina nos permite extraer, además, las siguientes conclusiones concretas.

2^a Los versos acrósticos que en todas las ediciones de la obra permiten leer la frase EL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS ACABO LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA Y FUE NACIDO EN LA PUEBLA DE MONTALVAN fueron compuestos en dos etapas:

En la primera constaron únicamente de cuatro octavas: las que en la serie completa ocupan los lugares 4, 5, 6 y 7, que ofrecen una lectura acróstica anónima, concorde con las afirmaciones de la *carta* A UN SU AMIGO. Tal lectura es S'ACABÓ LA COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA.

En la segunda etapa, esas cuatro octavas fueron prolongadas por delante y por detrás, para dar a conocer el nombre, grado académico y lugar de nacimiento

de Fernando de Rojas.

- 3^a Esas cuatro octavas iniciales anónimas pudieron haber sido publicadas en la hoja final de la edición de Fadrique de Basilea, de Burgos 1499 (?), acompañadas por la marca del impresor citado, ya que todo ese conjunto ocuparía exactamente las dos páginas de la última hoja que en el único ejemplar conservado de la citada edición no tiene más que dicha marca, pero que es una reproducción relativamente moderna de la hoja original perdida, cuyo contenido completo, por tanto, se desconoce.
- 4^a Las últimas líneas de la versión de la carta publicada en las primeras ediciones, que llevan el título de Comedia de Calisto y Melibea, es decir en las de Toledo 1500 y Sevilla 1501 (ya que en la anteriormente aludida le faltan también la página o páginas iniciales y desconocemos su contenido), nos permiten conocer que esta pieza está referida a un estado anterior de la obra en que ésta tendría una redacción seguida, sin división en autos e, incluso, sin separación entre pasajes que implican un "vacío de tablado" por lo que, para materializar el paso de la primera a la segunda escena, fue preciso colocar una cruz en el margen.
- 5^a Las características de presentación señaladas en la conclusión anterior nos permiten deducir que ese estado no se refiere a una obra impresa, sino manuscrita.
- 6^a Las indicaciones que de ese estado anterior nos dan las piezas preliminares y, en especial, las cuatro oc-

tavas acrósticas anónimas originales que constituyen el "fin bajo" aludido en la carta nos indican que se trataba de una obra sustancialmente distinta a La Celestina que conocemos. Así lo abonan el título de Comedia, inserto en dicho acróstico anónimo y la definición que del argumento de tal obra nos proporciona uno de sus versos: "dulce cuento que muestra salir de cativo" que implican el final feliz propio de la comedia, como género.

Por ello, en el transcurso de este estudio, dicho estado anterior es aludido siempre con el título de Comedia de final feliz.

- 7^a Esta deducción, hecha a partir de las piezas preliminares, se confirma en la propia obra por la existencia de múltiples transparencias de ese estado anterior, materializadas a través de dichos de los personajes que resultan incompatibles con la trama de La Celestina que conocemos.

A lo largo del estudio se ponen de manifiesto muchas de esas transparencias.

- 8^a Todo el conjunto, carta - comedia de final feliz - "fin bajo", fue enviado, en dicha forma manuscrita por el autor a un "amigo" como obsequio, en pago de las "muchas mercedes" de él recibidas en otro tiempo.
- 9^a La conversión de la Comedia de final feliz en Comedia de Calisto y Melibea fue realizada, no por el autor de aquella, sino por el "amigo" destinatario del manuscrito citado en la conclusión anterior.

Ese "amigo" fue, precisamente, el Bachiller Fernando de Rojas, cuya intervención real en la gestación de la obra fue, por tanto, de entidad muy inferior a lo tradicionalmente admitido y concorde, sin embargo, con el verdadero significado de la palabra "acabar" que nos define en el acróstico esa intervención de Rojas.

10^a Los propios versos acrósticos, en su parte prolongada, nos proporcionan la clave de cómo se realizó el paso desde la *Comedia de final feliz* a La Celestina en su estado Comedia. Esa clave es la palabra "entretalladura" que nos sugiere una labor de corte y reempalme de los diálogos preexistentes, para ajustarlos a una nueva trama. Así se explican las transparencias aludidas en la conclusión 7^a.

11^a La lectura de la obra nos muestra dos ejemplos evidentes de "entretalladura", puestos de manifiesto en el capítulo 7 del presente estudio.

Dichas "entretalladuras" están íntimamente relacionadas con muchas de las más controvertidas cuestiones de La Celestina y, de manera particular, con el tratamiento del tiempo, ya que las dos referencias que sitúan en "el otro día" el encuentro de la huerta se hallan en las inmediaciones de dichos cortes y reempalmes y, naturalmente dentro de los mismos diálogos.

12^a La amplia utilización del prefacio del segundo libro del De Remediis, de Petrarca, para escribir el prólo-

go de la Tragicomedia es una muestra de la forma de proceder de Rojas y constituye un reflejo de su labor anterior, en que utilizó los diálogos de la *Comedia de final feliz* para aplicarlos a una nueva trama elegida por él: la que constituye el argumento de la Comedia de Calisto y Melibea.

- 13^a La existencia de dos títulos: el tradicionalmente tenido por tal y el "incipit", refleja el paso de la *Comedia de final feliz* a la Comedia de Calisto y Melibea. El primero de ellos corresponde al estado anterior; el segundo, que dice que la obra está "compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su Dios", señalando con ello el paso de la Comedia a la Tragedia, se debe a Rojas y está hecho ex-professo para La Celestina.

Este mismo paso está también reflejado en el propio título, con la introducción en él de la cláusula "con sus argumentos nuevamente añadidos" incluida por Rojas para hacer referencia a las modificaciones argumentales hechas por él.

- 14^a La *Comedia de final feliz* fue hecha, a su vez, a partir de otra obra, cuyo artífice es aludido en la carta como "antiguo autor". La contribución de éste a La Celestina, en la forma que la conocemos, no puede identificarse con su primer auto, a pesar de la afirmación en tal sentido de la carta, en la versión de la Tragicomedia. Debió de ser una obra mucho más es-

quematizada y concorde con el tipo de producciones dramáticas o novelescas existentes entonces en España: "autos", "pasos", "diálogos", "coloquios", "representaciones" o "églogas" o, incluso, algún relato de carácter sentimental que llevaría como título el nombre escueto de los dos protagonistas, es decir, CALISTO y MELIBEA.

Argumentalmente, el relato llegaría más lejos de lo que ahora constituye el "*primer auto*", pero la amplitud de sus diálogos sería mucho menor. No puede olvidarse a este respecto que algunas de las "entretalladuras" y transparencias detectadas afectan a dicho "*primer auto*".

15^a Si bien la *carta*, en general, procede de la mano del autor de la *Comedia de final feliz*, Rojas debió incluir en ella algunas interpolaciones, de manera particular en la parte final, en los párrafos que hacen referencia a la condición de jurista del autor y a la escritura de la obra "*en quince días de vacaciones*", lo que explica, por la inexperiencia literaria y el apresuramiento en la ejecución que reflejan estas afirmaciones, la existencia de transparencias del estado anterior y el defectuoso tratamiento del tiempo resultante.

16^a La condición de "bruja" de Celestina, simple adorno folklórico para el autor de la *Comedia de final feliz* fue resaltada por Rojas, como único elemento capaz de soslayar las dificultades que encontró en la modifica

ción de la trama argumental de la obra. Sin la eficacia real de sus hechizos resultaba por completo imposible justificar la rápida entrega de Melíbea y las facilidades dadas por su madre.

Por otra parte, como los diálogos pertenecen al estado anterior, a través de ellos no se perciben claramente esas capacidades mágicas de Celestina, a pesar de la escena del conjuro, evidentemente apócrifa.

17^a La falta de motivación de la intervención de la "tercera" se debe igualmente al cambio argumental. Posiblemente, las peripecias de la *Comedia de final feliz* encontrarían su justificación en una situación básica inicial sugerida por la leyenda de Píramo y Tisbe, es decir, en una oposición de los padres a los amores de los protagonistas, como se trasluce de un parlamento de Calisto en el primer auto. Al desaparecer de la trama esta situación básica, quedó sin justificación la necesidad de la mediación de Celestina, al menos como solución de "primera mano".

18^a Asimismo tienen su fundamento en este cambio de trama, sin la correspondiente modificación a fondo de los diálogos, dos de las más notorias anomalías de la obra:

- Ausencia de representación (sin dar lugar tampoco a suponer su realización fuera de escena) de la primera entrevista de Calisto con Celestina que, sin embargo, es anunciada y aludida como ocurrida después, en parlamentos del primero y

segundo autos, respectivamente. Esta entrevista constituiría, evidentemente, un elemento necesario e imprescindible.

- Falta de acotación de la escena inicial que al significar en la trama de La Celestina el primer contacto entre Calisto y Melíbea, origina desconcertadas alusiones posteriores al transcurso de un tiempo inexistente.

19^a Este defectuoso tratamiento del tiempo parece ser con secuencia de la refundición en uno sólo de dos caracteres femeninos, y de la correspondiente supresión de peripecias, sin haberse efectuado la rectificación a fondo de los diálogos que tal modificación habría requerido.

20^a Las adiciones a los diálogos de los autos de la Comedia, introducidos en las ediciones de la Tragicomedia, fueron realizados por Fernando de Rojas con las finalidades de deshacer transparencias de la *Comedia de final feliz* y de acreditar conocimientos de sentencias y refranes que permitieran confirmar ante la opinión general su autoría plena de la obra, al menos a partir del comienzo del auto II.

21^a Las adiciones del "Tratado de Centurio" son, en general, materiales originales de la *Comedia de final feliz*, desechadas inicialmente por su incompatibilidad con la nueva trama elegida por Fernando de Rojas. Al ser incluidos posteriormente, dieron lugar a fundamentar juicios contradictorios sobre su autoría: por su

"calidad intrínseca" se deben, sin duda (para unos) al mismo autor de la obra; por su inadecuación a esta trama son (para otros) obra de un "interpolador" distinto.

- 22^a El auto 16 de la Tragicomedia, en cambio, debe pertenecer casi íntegramente a Fernando de Rojas, y en él se materializa la tradición medieval del "amor loco" que justifica el final de tragedia y concuerda con la primera parte del "incipit": *"compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su Dios"*.

- 553 -

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA CITADA

A. Ediciones de La Celestina

1. Comedia de Calisto y Melibea, ed. facsímil de la de Burgos 1499 (?), De Vinne Press, New York, 1909.
2. Comedia de Calisto y Melibea, ed. facsímil de la de Toledo 1500, Coligny-Géneve, Bibliothèque Bodmer, 1961. Introducción de Daniel Poyán Díaz.
3. Comedia de Calisto y Melibea, ed. de la de Sevilla 1501, realizada por Foulché-Delbosc, Barcelona - Madrid, Biblioteca Hispánica 12, 1902.
4. Tragicomedia de Calisto y Melibea, ed. facsímil de la impresa en Valencia por Juan Joffre, 1514, Espasa Calpe, Madrid, 1975.
5. La Celestina, edición de Julio Cejador y Frauca para la Colección "Clásicos Castellanos", tomos núms. 20 y 23, Madrid, 1968.
6. La Celestina, prólogo, notas y vocabulario de Pedro Bohigas, Montaner y Simón, S.A., Barcelona, 1952.
7. Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina, ed. crítica por Manuel Criado de Val y G.D. Trotter, 3ª edición corregida, Colección "Clásicos Hispánicos", C.S.I.C., Madrid, 1970.

B. Diccionarios

8. Cobarruvias, Sebastián de: Tesoro de la Lengua castellana o española, Ediciones Turner, S.A., Madrid, 1979.
9. Diccionario de Autoridades, ed. facsímil, Biblioteca Románica Hispánica, v. Diccionarios, 3, Gredos, S.A., 3ª reimpresión, 1976.

10. Diccionario de Literatura española, dirigido por Germán Bleiberg y Julián Marías, 4^a edición corregida y aumentada, ed. de la Revista de Occidente, Madrid, 1972.

C. Estudios globales de La Celestina y su problemática

11. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina, Col. "Summa", n° 2, Borrás Ediciones, Barcelona, 1977.
12. Alborg, Juan Luis, Historia de la Literatura española, tomo I, segunda edición ampliada, Madrid, 1970 (Cap. XIII, págs. 532-615).
13. Bataillon, Marcel, La Célestine selon Fernando de Rojas, Didier, París, 1961.
14. Foulché-Delbosc, R., "Observations sur La Célestine", I, II y III, artículos publicados en Revue Hispanique, núms. VII (1900, págs. 28-80), IX (1902, págs. 171-199) y LXXVIII (1930, págs. 544-599).
15. Gilman, Stephen, La Celestina, arte y estructura, Taurus, Madrid, 1974.
16. Lida de Malkiel, María Rosa, La originalidad artística de La Celestina, 2^a edición, Eudeba, Buenos Aires, 1970.
17. Menéndez Pelayo, Marcelino, Orígenes de la Novela, ed. nacional de sus obras completas, tomo III, cap. X, págs. 219-458, C.S.I.C., Madrid, 1962.

D. Estudios parciales

18. Adinolfi, Giulia, "La Celestina e la sua unità di composizione", en Filologia Romanza 5, 1954, págs. 12-60.
19. Asensio, M.J., "El tiempo en La Celestina", en Hispanic Review, XX, 1952, págs. 28-43.

20. Bohigas, Pedro, "De la Comedia a la Tragicomedia de Calisto y Melíbea", en Estudios dedicados a Menéndez Pidal, VII, Madrid, 1957, págs. 153-175.
21. Bonilla y San Martín, Adolfo, "Algunas consideraciones acerca de la Tragicomedia de Calisto y Melíbea y de sus autores" en Anales de la Literatura española, Madrid, 1904, págs. 7-24.
22. Careaga, Luis, "Investigaciones referentes a Fernando de Rojas en Talavera de la Reina" en Revista Hispánica Moderna, año IV, núm. 3, abril 1938, págs. 193-208.
23. Castro Guisasola, Florentino, Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina, Anejo n° V de la Revista de Filología española, Madrid, 1924.
24. Criado de Val, Manuel, Índice verbal de La Celestina, Anejo n° LXIV de la Revista de Filología española, Madrid, 1955.
25. Davis, Ruth, New Data on the Authorship of Act I of the Comedia de Calisto y Melíbea, University of Iowa, Studies in Spanish Language and Literature, n° 3, 1928.
26. Deyermond, Alain D., "The Index to Petrarch's Latin Works as a Source of La Celestina", Bulletin of Hispanic Studies, XXXI, 1954, págs. 141-149.
27. Deyermond, Alain D., The Petrarchan Sources of La Celestina, Oxford University Press, 1961.
28. Gilman, Stephen, La España de Fernando de Rojas, Taurus, Madrid, 1978.
29. Gilman, Stephen, "El tiempo y el género literario en La Celestina", en Revista de Filología Hispánica VII, n° 2, 1945.
30. Green, Otis, H., "The Celestina and the Inquisition", en Hispanic Review, n° 16, 1948, págs. 70-71.

31. Green, Otis, H., "Fernando de Rojas, converso e hidalgo", en Hispanic Review, n° 15, 1947, págs. 384-387.
32. Green, Otis, H., "Celestina, auto I: 'Minerva con el can'", en Nueva Revista de Filología Hispánica, VII, 1953, págs. 470-474.
33. Haebler, Konrad, "Bemerkungen zur Celestina", en Revue Hispanique, IX, 1902, págs. 139-170.
34. Herriot, J. Homer, "Toward a critical Edition of the Celestina: A filiation of early Editions", Madison-Milwaukee, 1964.
35. Herriot, J. Homer, "The Authorship of Act I of La Celestina", en Hispanic Review, XXXVII, 1969, págs. 77-101.
36. Krause, Anna, "Deciphering the Epistle - preface to the Comedia de Calisto y Melíbea", en Romanic Review, 44, 1953, págs. 89-101.
37. Morón Arroyo, Ciriaco, "Sentido y forma de La Celestina", ed. Cátedra, Madrid, 1974.
38. Penney, Clara Louisa, "The book called Celestina in the Library of the Hispanic Society of America", Nueva York, 1954.
39. Rauhut, F., "Das Dämonische in der Celestina", en Festgabe für Karl Vossler, Münchener Romanistische Arbeiten, Munich, 1932, págs. 117-123.
40. Riquer, Martín de, "Fernando de Rojas y el primer acto de La Celestina", en Revista de Filología española, XLI, 1957, págs. 375-395.
41. Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio y Prieto de la Iglesia, María Remedios, "Solución razonada para las principales incógnitas de La Celestina", Madrid, 1971.
42. Serrano y Sanz, Manuel, "Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de La Celestina y del im-

presor Juan de Lucena", en Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, año VI, 1902, núms. 4 y 5, págs. 245-260.

43. Serrano y Sanz, Manuel, "Documentos referentes a Catalina de Rojas, hija de Fernando de Rojas", en Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, año VI, núms. 4 y 5, 1902, págs. 295-299.
44. Valle Lersundi, F. del, "Documentos referentes a Fernando de Rojas", en Revista de Filología española, XII, 1925, págs. 385-396.
45. Valle Lersundi, F. del, "Testamento de Fernando de Rojas, autor de La Celestina", en Revista de Filología española, XVI, 1929, págs. 366-388.
46. Vallejo, J., "Notas sobre La Celestina, ¿uno o dos autores?", en Revista de Filología española, XI, 1924, págs. 402-412.
47. Wolf, Fernando, "Sobre el drama español: La Celestina y sus traducciones", en La España Moderna, año VII, núm. LXXX, agosto 1895, págs. 99-123.

E. Obras no relacionadas específicamente con La Celestina

48. Amadís de Gaula, ed. del Círculo de Bibliófilos, 1978.
49. Arróniz, Othon, La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española, Colección "Biblioteca Románica Hispánica", Gredos, Madrid, 1969.
50. Azorín, Los valores literarios, Madrid, 1913.
51. Benito, Ángel, Lecciones de Teoría general de la Información, 1ª parte, Madrid, 1972.
52. Blanco-White, José María, Antología, Colección "Textos Hispánicos Modernos", Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1971.

53. Bodmer, M., Eine Bibliothek der Weltliteratur, Zurich, 1947.
54. Encina, Juan del, Cancionero, 1496, ed. facsímil, tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1928.
55. Encina, Juan del, Églogas completas, edición, prólogo y notas de Humberto López-Morales, Escelicer, Madrid, 1968.
56. Epistolario español, II, tomo n° 62 de la Biblioteca de Autores españoles, Madrid, 1952.
57. Lázaro Carreter, Fernando, Estilo y personalidad barroca, Anaya, Salamanca, 1966.
58. Lázaro Carreter, Fernando, "Originalidad del Buscón", en Homenaje a Dámaso Alonso, vol. II, Gredos, Madrid, 1961.
59. Libros de Caballerías, tomo 40 de la Biblioteca de Autores españoles, Madrid, 1963.
60. López de Ayala, Pero, Libro de la caza de las aves, Colección "Odres nuevos", ed. Castalia.
61. Maeztu, Ramiro de, Don Quijote, don Juan y La Celestina, Colección "Austral", n° 31, décima edición, Madrid, 1968.
62. Menéndez Pidal, Ramón, "La lengua en tiempo de los Reyes Católicos. Del retoricismo al humanismo", en Cuadernos hispanoamericanos, n° 13, 1950, págs. 9-24.
63. Menéndez Pidal, Ramón, Antología de prosistas españoles, tomo 110 de la Colección "Austral", 9ª ed., Madrid, 1969.
64. Montero, Ponz y Prieto, Literatura española, 3º B.U.P., SGEL, Madrid, 1977.
65. Norton, F.J., Printing in Spain, 1501-1520, Cambridge University Press, 1966.

66. Novelistas anteriores a Cervantes, tomo n° 3 de la Biblioteca de Autores españoles, nueva edición, Madrid, 1944.
67. Obras de Moratín, tomo n° 2 de la Biblioteca de Autores españoles, nueva edición, Madrid, 1944.
68. Obras completas de Jean Baptiste Poquelin, estudio preliminar Julio Gómez de la Serna, Ed. Aguilar, Madrid, 1957.
69. Obras completas de William Shakespeare, estudio preliminar de Luis Astrana Marín, Ed. Aguilar, Madrid, 1951.
70. Ovidio Nasón, Publio, Las Metamorfosis, Colección "Austral", núm. 1.326, Madrid, 1963.
71. Plauto, Comedias Aulularia, Anfitrión, Rudens, traducción y estudio preliminar Eudaldo Solá Farrés, Bruguera, Barcelona, 1968.
72. Rodríguez de la Fuente, Arte de cetrería.
73. San Pedro, Diego de, Obras, estudio preliminar Samuel Gili Gaya, Colección "Clásicos Castellanos", n° 133, 3ª edición, Madrid, 1967.
74. Schiff, Mario, Studi di Filologia romanza, fasc. 24, Torino, 1901.
75. Simón Díaz, José, La Bibliografía. Conceptos y aplicaciones, Ed. Planeta, Barcelona, 1971.
76. Térence, tomo I, Andrienne-Eunuque, ed. J. Marozéau, "Collection des universités de France", París, 1963.
77. Valdés, Juan de, Diálogo de la Lengua, estudio preliminar José F. Montesinos, Colección "Clásicos Castellanos", n° 86, Madrid, 1969.
78. Valera, Juan, Obras completas, tomo II, 2ª edic., Aguilar, Madrid, 1949.

- 561 -

79. Vindel, Francisco, El arte tipográfico en España durante el siglo XV, tomo VII, Madrid, 1951.



BIBLIOTECA